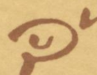


MEDIEVALES

langue
textes
histoire

POUR L'IMAGE





Revue publiée avec le concours du C.N.L.

MÉDIÉVALES
Langue Textes Histoire
NUMÉROS PARUS

1 **Mass-media et Moyen Age.** (1982). Épuisé
2 **Gautier de Coinci : le texte du Miracle.** (1982). Épuisé
3 **Trajectoire du sens.** (1983)
4 **Ordres et désordres.** Études dédiées à Jacques Le Goff. (1983). Épuisé
5 **Nourritures.** (1983). Épuisé
6 **Au pays d'Arthur.** (1984). Épuisé
7 **Moyen Age, mode d'emploi.** (1984). Épuisé
8 **Le souci du corps.** (1985). Épuisé
9 **Langues.** (1985). Épuisé
10 **Moyen Age et histoire politique.** Mots, modes, symboles, structures. Avant-propos de Georges Duby. (1986). Épuisé
11 **A l'école de la lettre.** (1986)
12 **Tous les chemins mènent à Byzance.** Études dédiées à Michel Mollat. (1987)
13 **Apprendre le Moyen Age aujourd'hui.** Épuisé
14 **La culture sur le marché.** (1988)
15 **Le premier Moyen Age.** (1988)
16/17 **Plantes, mets et mots : dialogues avec A.-G. Haudricourt.** (1989)
18 **Espaces du Moyen Age.** (1990)
19 **Liens de famille. Vivre et choisir sa parenté.** (1990)
20 **Sagas et chroniques du Nord.** (1991)
21 **L'an mil : Rythmes et acteurs d'une croissance.** (1991)

MÉDIÉVALES

Revue semestrielle publiée par les Presses Universitaires
de Vincennes-Paris VIII avec le concours
du Centre National des Lettres



Les manuscrits, dactylographiés aux normes habituelles, ainsi que les ouvrages pour comptes rendus, doivent être envoyés à :

MÉDIÉVALES
Presses Universitaires de Vincennes
Université Paris VIII
2, rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis Cedex 02

SOMMAIRE **N° 22-23 1992**

POUR L'IMAGE

ESSAIS ET RECHERCHES

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 5-12

Chiara FRUGONI

L'HISTOIRE PAR L'IMAGE

Il y a différentes façons de faire revivre le temps passé. Méditer sur les sources écrites, interroger les documents — chroniques, lettres, sermons, poésies — toutes ces voix qui, accrochées à de fragiles feuilles, ont traversé les siècles pour parvenir jusqu'à nous. Mais on peut aussi chercher à renforcer ou à créer des liens avec d'autres sources ou d'autres méthodes.

L'iconographie et l'iconologie se proposent d'utiliser l'œuvre d'art ou la simple image comme une source historique *sui generis* pour reconstruire le passé. La différence entre l'iconographie et l'iconologie, selon la définition de Hoogerwerff, en 1931, est semblable à celle qui distingue la géographie de la géologie : la première traite de l'aspect extérieur d'un phénomène, la seconde examine sa structure interne.

Un exemple : reconnaître, dans une figure de femme cernée d'une auréole et tenant dans ses bras un enfant, lui-même auréolé, la Vierge et l'Enfant Jésus, est du ressort de l'iconographie ; relever, dans le changement de position de ces deux personnages l'un par rapport à l'autre, l'indice d'une nouvelle attitude mentale et émotionnelle, symptôme d'un déplacement dans l'histoire de la culture et des idées, est du ressort de l'iconologie ; je pense plus particulièrement à la représentation de la Nativité. Tant que, en Occident, on a copié l'iconographie byzantine qui présentait la Vierge couchée dans un lit, épuisée, et l'Enfant lavé par deux sages-femmes, l'attention était portée sur une simple scène d'accouchement — il s'agissait de raconter un événement. Quand au contraire, surtout à partir de la fin du XIVe siècle, à la suite des *Révélations* de sainte Brigitte, qui mit en forme dans ses écrits une attitude mentale déjà répandue, on commence à représenter la Vierge et saint Joseph à genoux, avec entre eux l'Enfant couché sur la paille, ce sur quoi on veut attirer l'attention est une scène d'adoration. Le protagoniste n'est plus la Vierge souffrante, mais l'Enfant Divin. Marie et Joseph sont le trait d'union entre les fidèles

et le Sauveur, et ils invitent l'observateur à s'identifier à eux dans leur geste de pieux recueillement. Parfois un sarcophage remplace la paille, allusion à la Passion et au Sacrifice qui attendent l'Enfant. Ce détail, qui suscite ou veut susciter un sentiment de gratitude et d'émotion chez l'observateur, nous explique et illustre, autant qu'un texte, cette nouvelle attitude religieuse faite d'adhésion sentimentale et d'effusion, de sensibilité à la vie humaine du Christ, qui est un des aspects caractéristiques de la prédication et de la thématique franciscaines.

Dans cette discipline donc, la faveur rencontrée par une image, indépendamment du succès artistique, conduit l'historien à s'intéresser à des produits souvent humbles et à des œuvres généralement négligées, alors qu'elles étaient l'expression de classes sociales très nombreuses mais laissées à l'écart de la production artistique destinée à la classe dominante. L'historien peut par là récupérer une énorme quantité de sources jusqu'ici abandonnées au silence. Pensons par exemple à un genre qui commence à se répandre à la fin du Moyen Age, aux *ex-voto*. Convenablement interrogés, ces modestes petits tableaux nous livrent une foule d'informations sur les comportements religieux, sur la société (maladies, métiers, objets domestiques et ainsi de suite), le territoire (le milieu rural ou citadin).

La tendance si générale qu'on avait au Moyen Age de donner à toute chose une interprétation et une valeur symboliques rend d'autant plus importante la compréhension des images de cette époque. Pourtant l'image, comme le document, est un message ambigu et il convient à l'historien d'engager toute sa finesse, son expérience et son habileté pour l'interpréter sans le déformer ni le déguiser, en établissant avec l'époque qui l'a produit tout un réseau de relations et en invoquant des sources écrites, indispensables pour en confirmer et en approfondir la signification.

Le chercheur en iconographie et en iconologie médiévales aura donc présent à l'esprit aussi bien le texte que l'image, qu'il associera dans une interaction sans préséance ; dissocier la parole de l'image représenterait une mutilation dans la reconstruction historique d'une réalité dans laquelle elles étaient naturellement fondues, dans la conscience de ces hommes et dans le cours quotidien de ces vies que nous voudrions réveiller.

Nous avons évoqué les images symboliques. Que représente, par exemple, sur une carte médiévale du monde — la gigantesque carte d'Ebstorf (1240) — un pélican en train de se déchirer la poitrine ? Il est placé à l'extrême droite de la carte, comme au sommet d'une pyramide à l'intérieur de laquelle est empilé par compartiments superposés, le catalogue sérié des créatures fabuleuses qui habitaient, pensait-on, ces régions alors inaccessibles. La légende précise en effet : *hic sunt desertae solitudines et inhumanae monstruosarum gentium facies* (ici sont les solitudes désertes et la gent monstrueuse à l'aspect

inhumain). Pour le comprendre, nous devons d'abord consulter le *Physiologus*, une sorte de livre d'histoire naturelle où chaque animal, vrai ou imaginaire, est décrit dans ses habitudes, souvent assez fantaisistes, et plié ensuite à une interprétation morale, de manière à aider la mémorisation de chaînes de versets bibliques. Le pélican qui se déchire la poitrine pour ressusciter de son sang ses petits qui étaient morts, est comme le Sauveur qui meurt pour la rédemption de l'humanité. L'oiseau sur notre carte résout donc le problème de l'« impossible salut » ; l'œuvre d'évangélisation est destinée à atteindre même les contrées les plus reculées et l'oiseau posé au-dessus de ces pauvres difformités rappelle, visuellement, l'universalité du sacrifice du Christ.

Les images qui pouvaient orner une cathédrale étaient le moyen essentiel de rapprocher les classes humbles des doctrines et du savoir de l'Église et des classes dominantes. Au XII[e] siècle, l'émergence de la cathédrale comme centre intellectuel au lieu des monastères, par son implantation en milieu urbain, par la diversité des fonctions qu'elle remplissait avec son chapitre pour l'administration du diocèse, eut aussi pour conséquence une plus grande ouverture vers le monde laïc. Dans l'Italie méridionale, le rapport de la cour normande (point de rencontre de plusieurs autres civilisations, grecque, arabe, etc.) avec le monde ecclésiastique, dépasse largement les relations normalement nécessaires à une chancellerie complexe ; il assume une dimension politique précise quand se réalise la latinisation rapide de l'épiscopat, opposé à l'influence de l'empire grec. La cour normande est en étroite relation avec le haut clergé, comme le montre l'introduction massive dans les églises d'une thématique profane et plus précisément politique. Une série de documents et d'inscriptions chargés d'implications anti-byzantines témoigne des rapports particulièrement tendus avec l'empire d'Orient. Mais le dispositif est encore plus compliqué que ne le montrent les apparences. Et ce sont justement les images qui mettent en évidence et qui élucident le problème, une image en particulier dont nous allons parler, et qui a eu une diffusion extraordinaire, mais concentrée dans les Pouilles normandes du XII[e] siècle. Dans le reste de l'Italie cette image est inconnue, ou insérée dans des contextes non significatifs.

L'image a pour sujet Alexandre le Grand qui monte au ciel. L'histoire, tirée du *Roman* grec du Pseudo Callisthène, raconte que le grand Macédonien, ayant achevé ses conquêtes sur la terre, voulut s'approprier aussi le ciel. Il attela deux griffons (des animaux terribles d'une grande férocité, moitié aigle et moitié lion) et il leur montrait deux lances sur lesquelles on avait embroché de la viande, en les tenant bien haut devant leur tête. Les griffons, s'élançant pour attraper la viande, portèrent Alexandre jusqu'au ciel.

Cette légende se trouve dans la traduction latine du *Roman*, effectuée au milieu du X[e] siècle par un certain Archiprêtre Léon, qui fut

le point de départ de l'incroyable fortune de ce texte en Occident, car il fut traduit ensuite, si l'on peut dire, dans toutes les langues. Dans le monde byzantin, l'idée de l'Ascension au ciel est favorablement accueillie et interprétée ; c'est tout le contraire dans le monde occidental.

La prétention à la domination universelle propre à l'idéologie byzantine est indissolublement liée aux conquêtes extraordinaires du Macédonien : l'empereur byzantin, roi des Romains, se retrouve explicitement en celui qui avait dominé le monde entier, « le roi des Macédoniens et des Perses ». Dans les discours encomiastiques adressés aux différents empereurs la comparaison avec Alexandre devient ainsi un *topos* littéraire : on admire surtout ses exceptionnelles qualités morales et ses prodigieuses conquêtes. Parce qu'Alexandre est continuellement proposé en modèle aux empereurs byzantins, il finit par se transformer lui-même en empereur byzantin. L'entreprise tentée avec les griffons est donc choisie pour orner une couronne princière, c'est le thème principal d'ornement d'une coupe destinée à un prince et il est reproduit deux fois sur un grand vase de vermeil, dont le propriétaire ne pouvait être lui aussi que riche et noble. Le même sujet sert aussi à décorer différents objets destinés au Palais de Constantinople.

Il fut un temps où, à Sainte-Sophie, la sculpture devait être enrichie de perles et de pierres précieuses, comme en témoignent tristement aujourd'hui les chatons restés vides. Le lieu où sont placées les sculptures dans les églises montre clairement qu'on attribuait aux images une valeur prophylactique. Cette signification apotropaïque des figures se trouve confirmée pour une autre catégorie d'objets — bagues, pendentifs, phylactères — quand on les rapproche d'autres images dont l'interprétation identique ne fait aucun doute.

Dans le monde occidental, l'absence même d'un empire et un cours différent des événements privent de son halo la figure du Macédonien, et c'est au contraire l'Église qui s'empare de la légende d'Alexandre et de ses griffons et en fait le symbole de l'orgueil coupable. La conquête du ciel a toujours pour l'Église une connotation démoniaque, c'est toujours de toute façon un acte condamnable s'il procède de l'initiative humaine ; il suffira pour s'en convaincre de rappeler l'ascension de Simon le Magicien dans les Évangiles Apocryphes, la construction de la tour de Babel dans l'Ancien Testament et surtout le vol suggéré au Christ par Satan, comme une dangereuse tentation. En terre normande, l'ascension d'Alexandre apparaît ou apparaissait dans les pavements de mosaïques dans les églises importantes, elle était donc destinée à être piétinée. Cette signification négative de l'ascension est éclairée et renforcée par la proximité sur les mêmes mosaïques de la tour de Babel et du péché d'Adam et Ève (à Otrante, Trani et Tarente). À Bitonto, où le même sujet est figuré sur un chapiteau, son interprétation négative est rendue plus évidente encore par la représentation du désastreux retour sur terre. Cinq fois

au moins l'ascension d'Alexandre a donc été choisie en terre normande pour décorer un édifice sacré. Une telle prédilection révèle le caractère exemplaire que confère l'Église à ce thème profane, pour le développer en un discours religieux destiné à illustrer le péché d'orgueil, mais elle semble aussi suggérer que la source inspiratrice est proche de milieux liés à la cour normande.

La figure d'Alexandre, modèle constant des *basileis*, semble avoir attiré sur elle la perpétuelle hostilité des Normands envers les Byzantins, jusqu'à devenir le symbole du roi grec vaincu. Et de même que sur les mosaïques du pavement de la cathédrale de Brindisi, le choix de représenter la lutte de Roland et de ses compagnons contre les Sarrasins doit sans doute être mis en relation avec le rôle du port, point de départ des croisés qui embarquaient là pour aller combattre en Orient le même ennemi infidèle, de même les représentations multiples de l'ascension d'Alexandre dans une région que revendiquaient encore les empereurs byzantins, semble confirmer que, à la prédilection pour un sujet bien adapté à une composition héraldique, s'était surajoutée une raison politique bien précise, qui justifie non seulement le choix et la diffusion de ce thème, mais aussi l'interprétation négative de l'aventure. En effet là où manquait — comme nous l'avons vu à Bitonto — un parallèle biblique susceptible d'éclairer sa signification, on a voulu représenter la pitoyable conclusion du vol. Dans la mosaïque d'Otrante, l'ascension d'Alexandre est placée à côté de la tour de Babel. Mais ce n'est pas tout. Une des inscriptions qui perpétuent les noms des commanditaires et portent les années d'exécution (1163-1165), désigne Guillaume Ier comme *rex magnificus et triumphator*. Ce dernier terme, absent de la titulature des rois normands dans leurs documents écrits, était au contraire couramment employé, du moins jusqu'au VIIe siècle, dans la titulature des empereurs byzantins. Par sa rareté et par son insertion dans un contexte parfaitement clair, ce qualificatif de *triumphator* paraît chargé d'implications anti-byzantines, d'autant plus que justement dans les années où est réalisée la mosaïque, les rapports entre Guillaume Ier et Manuel Comnène étaient très perturbés. L'ascension d'Alexandre a donc pour fonction d'exprimer et de diffuser une idéologie politique complexe. Les Normands adoptent envers l'empire byzantin un comportement ambivalent, fait à la fois d'hostilité et d'attrait, puisque tout compte fait il est l'unique empire auquel nul autre ne peut être comparé. De cet empire, les Normands veulent passer pour les « héritiers » naturels, et ils imitent jusqu'à la forme de vêtement des *basileis*. Le protagoniste de l'aventure céleste est le plus grand roi grec de l'Antiquité, il reste le modèle « actuel » pour les empereurs byzantins, mais il est vaincu dans un épisode qui illustrait la thématique du pouvoir.

L'intelligence de l'image double donc sa beauté.

Traduit de l'italien
par Lada Hordynsky-Caillat et Odile Redon

Orientation bibliographique

L'exemple de la carte médiévale et celui de l'ascension d'Alexandre, sont extraits de C. FRUGONI, « La figurazione bassomedioevale dell'Imago Mundi » dans « *Imago Mundi* », *la conoscenza scientifica nel pensiero bassomedioevale*, Todi, Accademia Tudertina, 1983, pp. 225-269 ; C. SETTIS-FRUGONI, « *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem* », *origine, iconografia e fortuna di un tema*, Rome, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1973.

Pour un aperçu clair du caractère et du développement des études iconographiques, on peut consulter l'article « Iconografia e Iconologia » dans *Enciclopedia Universale dell'Arte*, édité par la Fondazione Cini di Venezia, Sansoni, Florence.

Pour les dictionnaires spécialisés nous rappelons : L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, P.U.F., 1956-1959, 3 tomes et 6 volumes : t. I, *Introduction générale* ; t. II, *Iconographie de la Bible*, vol. I, *Ancien Testament*, vol. II, *Nouveau Testament* ; t. III, *Iconographie des Saints*, vol. I-II, *Saints* ; vol. III, *Répertoires, Tables.* Voir aussi le *Lexikon der christlichen Ikonographie* dirigé par E. KIRSCHBAUM et plusieurs collaborateurs, en 3 volumes, Rome-Vienne, 1968 ; les deux derniers volumes sont consacrés à l'iconographie des saints, avec un index des attributs, des lieux et des artistes. (Il y a en outre des renvois aux mots en anglais et en français.) À déconseiller, par contre, est l'ouvrage de O. BEIGBEDER, *Lexique des Symboles*, Zodiaque, 1969, dont il existe aussi une traduction en italien ; en l'absence d'une bibliographie justificative, les articles donnent des explications trop souvent fantaisistes, substituant à la méthode historique un ramassis d'opinions et de mythologies des plus disparates, sans aucune valeur critique.

Rappelons encore deux ouvrages qui, sans avoir la forme d'un dictionnaire, peuvent y être assimilés par l'étendue des sujets traités :

E. MÂLE, *L'art religieux du XIIe siècle. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, 1922 (nombreuses rééditions) ; *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, première éd. Paris, 1898 (8e éd. 1948) ; *L'art religieux de la fin du Moyen Age. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, rééd. 1931.

R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane*, 1re éd. 1931 ; rééd. New York, Hacher Art, 1971.

E. MÂLE (1862-1954) a été parmi les premiers historiens à utiliser la méthode iconographique ; ses œuvres, écrites dans un style extrêmement clair et fluide, plein de chaleur humaine et d'une singulière modestie, où de lumineuses intuitions sont exprimées en de brèves phrases presque hésitantes, sont fondamentales pour l'étude non seulement de la France, mais de toute l'Europe médiévale.

On ne peut évoquer le nom de MÂLE sans penser immédiatement aux grands pionniers de la recherche iconologique : Aby WARBURG, Fritz SAXL et Erwin PANOFSKY. WARBURG (1866-1929) a surtout étudié les influences et la persistance de la tradition classique dans l'art et dans la culture occidentale. En 1902, il fonda à Hambourg la Warburg Bibliothek, qui possède aussi une très importante photothèque, une des plus riches du monde par sa collection de reproductions de monuments. Elle se trouve aujourd'hui à Londres, où elle fut transférée à la suite de la persécution antisémite et placée près du Courtauld Institute de l'Université de Londres (auquel elle a été rattachée en 1944 en tant que Warburg Institute). Une belle biographie du chercheur a été publiée par E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, (Londres 1970, trad. it. Milan, 1983). Un recueil d'écrits de WARBURG a aussi été traduit en italien : *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Florence, La Nuova Italia, 1968 (réimprimé ensuite) ; en français, *Écrits florentins*, Paris, 1990, ainsi que R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989. Rappelons de Fritz SAXL, directeur pendant de longues années du Warburg Institute (1890-1948), *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 1965, réimprimé, et, plus récemment, *La fede negli astri, dall'antichità al Rinascimento*, Turin, Boringhieri, 1985.

L'édition française et italienne a consacré un plus grand intérêt à l'œuvre d'Erwin PANOFSKY (1892-1968) ; citons en français *La perspective comme forme symbolique*, trad. fr., Paris, éd. Minuit, 1975 ; *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1969 ; *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art occidental*, trad. fr. Paris, 1990 ; *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1967.

Pour un panorama exhaustif des nouvelles orientations des études iconologiques et pour un profil précis d'un de ses plus prestigieux représentants, E.H. GOMBRICH, nous renvoyons aux articles de C. GINZBURG, « Da A. Warburg a E.H. Gombrich (Note su di un problema di metodo) », *Studi Medioevali*, s. III, vol. VII,2 (1966), pp. 1013-1065 et S. SETTIS, « Warburg continuatus, descrizione di una biblioteca », *Quaderni storici*, XX, 1 (1985), pp. 5-38.

Outre les répertoires spécialisés, il existe, pour les études iconologiques, des bibliothèques où ces études sont grandement facilitées. Nous avons déjà mentionné la bibliothèque Warburg à Londres. À Poitiers, l'annexe du *Centre des études supérieures de la civilisation médiévale* abrite une très belle bibliothèque avec une photothèque surtout intéressante pour l'art médiéval français. Un outil indispensable pour tout travail iconographique est l'*Index of Christian Art*, un catalogue comportant tous les monuments de l'art paléochrétien jusqu'au XIVe siècle. Continuellement mis à jour, il se trouve à Princeton, mais heureusement deux copies tenues à jour sont déposées à la Bibliothè-

que Vaticane à Rome et à la bibliothèque nationale d'Utrecht. Il s'agit en fait d'un double catalogue, l'un comportant un fichier et l'autre des photographies. Dans le premier les fiches sont classées par sujet : on y trouve une brève description de l'œuvre en question, la date, le lieu où elle se trouve, les matériaux qui la composent et une bibliographie concise ; un numéro renvoie au deuxième catalogue où l'on trouve des photographies de l'œuvre. (À la Bibliothèque Vaticane il n'y a que la photocopie du catalogue photographique.) On peut aussi faire une demande de renseignements et de reproductions à l'Université de Princeton.

Les principales revues consacrées aux études iconologiques sont : *The Journal of the Warburg Institute, Cahiers Archéologiques, Cahiers de Civilisation médiévale.*

Pour les gestes et leur signification : F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, vol. I-II, Paris, Le Léopard d'Or, 1982-1989 et *Thesaurus iconographique. Système descriptif des représentations*, Paris, Le Léopard d'Or, 1984.

L'adaptation de la bibliographie en français a été réalisée par Jérôme BASCHET.

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 13-30

Isabelle TOINET

LA PAROLE INCARNÉE : VOIR LA PAROLE DANS LES IMAGES DES XII[e] ET XIII[e] SIÈCLES

Au Moyen Age, l'Incarnation du Verbe divin constitue pour de nombreux théologiens le point de départ de toute une réflexion sur la parole. Selon saint Augustin, cet événement de l'histoire permet de réhabiliter le langage humain[1]. Dans la culture médiévale, d'une manière plus générale, le corps est toujours très présent lorsqu'il est question de la parole. Il peut faire l'objet d'une véritable mise en scène pour qualifier tel ou tel type de propos : le blasphème, les paroles médisantes, par exemple, viennent plutôt du ventre, des « régions basses » et cherchent à parvenir jusqu'à la bouche[2] tandis que la parole divine est directement posée dans la bouche de celui qui est chargé de la transmettre[3].

1. Pour cette question, voir l'ouvrage de M.L. COLISH, *A study in the medieval theory of knowledge*, Newhaven et Londres, 1968, et plus particulièrement le chapitre *Saint Augustine : the expression of the Word.*

2. Par exemple un extrait de la *Règle du Maître*, texte rédigé pendant le premier quart du VI[e] siècle par un moine dont on ignore le nom, évoque clairement un trajet des mauvaises paroles du bas vers le haut du corps : « Quand un péché monte de la racine du cœur et qu'il aperçoit que le mur extérieur de clôture, autrement dit la bouche et les dents lui interdit de sortir, il devra retourner derechef à la racine du cœur, y périr dans l'avortement au lieu de naître par la langue et de grandir jusqu'au châtiment. » *La règle du Maître*, introd., texte et trad. de A. VOGÜE, *Sources chrétiennes* 106, pp. 402-403.

3. Dieu posa sa parole dans la bouche de Balaam : « Dominus autem posuit verbum in ore suo » (*Nb.* 23, 5).

Dieu parlant à David dans le désert lui demande d'ouvrir la bouche : « Dilata os tuum et implebo illud » (*Ps.* 81, 11).

Ce verset est illustré au folio 235 du psautier de Saint-Alban. Dans la partie supérieure de l'initiale, Dieu se penche vers David et regarde dans sa direction. Sa main droite est posée sur une sorte de baguette qui part de sa bouche et aboutit dans celle du psalmiste. Cette baguette est probablement le symbole de la parole divine reçue directement par le roi David de la bouche de celui qui la profère. Cette parole, ce message viennent d'en haut comme le montrent la position de Dieu et le mouvement de son corps.

Mais puisqu'ici nous parlons d'images, l'incarnation c'est également un mode de présence particulier de la parole, un mode de présence par lequel elle accède au visible. Que l'on pense à l'acte de parler ou à la forme oralisée de la pensée et des sentiments, la représentation de la parole par l'image pose en effet problème : cette dernière est fixe et muette. Dans les lignes qui suivent, il s'agit donc d'examiner, à partir de quelques exemples[4], comment aux XIIe et XIIIe siècles ce phénomène sonore prend corps dans les images.

Le corps, c'est d'abord la bouche qui s'ouvre pour exprimer les pensées et les sentiments sous la forme de sons articulés. Dans les images, le rapport entre les mouvements de la bouche et la naissance de la parole ne peut être pensé en ces termes : le corps ne donne pas à entendre mais plutôt à voir de la parole. En un premier temps, nous nous attachons à montrer la pertinence de cette notion du corps comme support visuel de la parole.

D'une manière plus métaphorique, le corps de la parole dans l'image, ce sont aussi les mots qui, au sein de la représentation figurée ou en ses marges, laissent comme une trace du discours prononcé. En un second temps, nous posons donc la question du statut de l'écriture et de son rapport à la parole dans l'image.

Cette enquête ne propose pas une étude chronologique au sens strict du terme, mais elle est attentive à la manière dont le passage d'une « culture de mode oral » à une « culture de mode écrit » qui s'opère peu à peu entre le XIIe et le XIIIe siècle, a pu influencer les représentations figurées de la parole : le mot « corps » tel qu'il vient d'être successivement et brièvement défini permet de rendre compte de ces évolutions.

Ouvrir la bouche

L'image étant par nature muette, seules l'ouverture ou la fermeture de la bouche peuvent *a priori* permettre de distinguer entre le silence et la parole : la visibilité immédiate du discours prononcé semble bien résider dans ce mouvement d'ouverture. Pourtant, à regarder les images de plus près, on réalise qu'il est loin d'en être toujours ainsi ! Différentes recherches, celles de l'abbé Garnier notam-

4. Les illustrations retenues pour l'enquête proviennent de manuscrits anglais. Ces derniers offrent en effet de nombreuses représentations intéressantes et originales de la parole. Faut-il établir un lien entre cet intérêt pour la figuration de la parole et la « situation linguistique » particulière de l'Angleterre après la conquête normande : la cohabitation avec l'anglais compris de tous, et le latin, du « français insulaire » dont on encourageait l'utilisation dans les classes sociales élevées ? Nous nous contentons ici de formuler une hypothèse dont l'exploitation nous entraînerait hors des limites imparties à cet article. Ce dernier rend compte de l'état d'une recherche en cours et ne prétend aucunement à l'exhaustivité !

ment sur le langage des gestes au Moyen Age[5], ont bien mis en évidence le fait que la parole et la communication orale ne sont pas forcément représentées par une ouverture de la bouche mais plutôt par un geste de la main ou par un phylactère. Pour tenter de comprendre ce qui se passe dans les images, il faut penser l'ouverture et la fermeture de la bouche en fonction des lois qui leur sont propres, et des problèmes que pose une telle représentation.

L'image n'est pas seulement muette, elle est également fixe. Il n'y a donc pas de distinction possible entre l'ouverture de la bouche et la bouche ouverte. Ouvrir la bouche suppose un mouvement qui modifie l'aspect de cette partie du corps : le passage de la bouche fermée — on ne voit alors que les lèvres — à la bouche ouverte — bouche qui se présente alors comme une cavité. Représenter l'ouverture de la bouche, c'est-à-dire la bouche qui s'ouvre, c'est forcément montrer la bouche ouverte. Or, pour des raisons aussi bien morales qu'« esthétiques », il ne sied pas de représenter un corps ouvert, en quelque sorte inachevé. Ainsi, les personnages dont la bouche est ouverte ne sont-ils pas forcément figurés en train de parler : cette position exprime souvent un rang social inférieur, une nature mauvaise ou méchante. Le contexte peut certes nous permettre d'associer le mouvement d'ouverture ou plus exactement la position ouverte à la prise de parole, mais l'artiste, pour évoquer l'action de parler, n'en condamne pas moins la bouche à demeurer perpétuellement ouverte. La représentation de l'action se trouve donc elle aussi condamnée, avec l'image, à devenir représentation d'un état[6]. L'idée d'une ouverture qui se prolonge au-delà du temps nécessaire à la prise de parole doit être replacée dans le cadre plus général de cette conception médiévale des mouvements du corps selon laquelle le beau geste, le bon geste doit correspondre dans sa configuration à une fonction précise et rester en tout état de cause, modeste[7]. Au XIII[e] siècle par exemple, Barthélémy l'Anglais, reprenant dans le *De Proprietatibus Rerum*[8] un passage de l'*Histoire des animaux* d'Aristote remarque qu'« à former la voix, il faut par nécessité ouvrir et clore les lèvres... et que les lèvres des hommes sont molles et charnues et se séparent l'une de l'autre... afin de pouvoir se fermer à la fin de la parole ». Barthélémy l'Anglais ne pensait bien évidemment pas aux images mais

5. F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, t. 1, 1982, pp. 135-136.

6. Sur cette question, consulter l'article de M. Schapiro, « Theme of state and theme of action », *Words and pictures. On the literal and symbolic in the illustration of a text*, La Haye et Paris, 1973, pp. 17-36.

7. Pour une réflexion sur les gestes au Moyen Age, voir J.-Cl. Schmitt, « Gestus », « Gesticulatio ». *Contribution à l'étude du vocabulaire latin médiéval des gestes* », Paris, 1981 et du même auteur, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990.

8. Barthélémy l'Anglais, *Le grand propriétaire de toutes choses*, trad. de J. Corbichon, Paris, 1556.

son observation est importante par la préoccupation dont elle témoigne, d'établir une correspondance entre un mouvement du corps et la fonction précise de ce mouvement.

Une bouche ouverte n'est pas toujours, dans l'image, le signe d'une nature mauvaise ou d'intentions hostiles. Cette position peut être affectée au contraire d'une valeur tout à fait opposée. Deux illustrations du psautier de Saint-Alban[9], le montrent bien qui représentent le roi David adressant une louange à Dieu et dont la bouche est grande ouverte. Dans ces deux initiales historiées, le geste des mains est comparable à celui de la bouche : elles sont ouvertes, tendues vers Dieu, elles disent la même chose. Dans la première d'entre elles[10], le psalmiste s'adresse directement à Dieu debout en face de lui et le mouvement de ses mains peut évoquer celui d'une personne cherchant à persuader, à convaincre. En revanche, Dieu n'étant pas représenté dans la seconde[11], le geste des mains et de la bouche dirigées vers le haut est davantage prière, invocation. Alors qu'il invite tous les peuples à louer le Seigneur, seul David est peint la bouche ouverte, comme s'il s'agissait d'un signe qui en le distinguant des autres personnages, marquait sa supériorité... comme si, seul, il était habilité à acclamer Dieu par la parole, la louange des trois hommes en face de lui s'exprimant uniquement par le geste des mains et de la tête levées. Le cœur du psalmiste déborde d'amour et de reconnaissance pour Dieu et pour cette raison également, il ne peut garder la bouche fermée.

Dans ces deux illustrations, l'ouverture de la bouche paraît donc étroitement liée à la qualité extrême de la parole : si la communication orale n'est pas forcément représentée par une bouche ouverte et si, par conséquent, une bouche fermée ne signifie pas toujours le silence, on doit bien admettre que cette dernière position — la bouche fermée — est finalement bâtarde dans l'image. Les artistes n'auraient-ils pas insisté alors sur l'ouverture de la bouche pour signifier le caractère exceptionnel de ce qui la concerne : une parole sainte mais aussi une certaine qualité de silence ?

9. Ce manuscrit du XIIe siècle actuellement conservé à Hildesheim a probablement été réalisé par des moines bénédictins. Le thème de la parole occupe une place particulièrement importante dans l'illustration et notamment dans les initiales historiées. D'après C.R. Dodwell qui a étudié l'iconographie du psautier, le contenu de la règle bénédictine a beaucoup influencé le choix des images : saint Benoît considérait la langue, organe difficilement contrôlable et toujours prêt à provoquer la discorde, comme véritablement diabolique. Pour cette raison, le moine devait exprimer sa soumission à Dieu par ses œuvres plus que par ses paroles.

Le psautier de Saint-Alban est difficile d'accès, mais on peut consulter le fac-similé publié par O. Pächt, C.R. Dodwell et F. Wormald : *The Saint Albans Psalter*, Londres, The Warburg Institute of London, 1960.

10. Fol. 51b : « Je veux proclamer Ta Grandeur, Seigneur » (*Ps*. 29, 2).

11. Fol. 55a : « Tous les peuples, battez des mains, acclamez Dieu en éclats de joie ! » (*Ps*. 46, 2).

Montrer sa langue, tirer la langue

Cette hypothèse semble se vérifier lorsque l'on considère l'utilisation d'un geste où la bouche s'impose davantage encore au regard, geste où le corps comme projeté à l'extérieur, se trouve en quelque sorte exhibé : la langue tirée[12]. Ce geste est souvent figuré dans les images médiévales : en signe de dérision, les juifs, les hérétiques tirent la langue à un crucifix, voire à Dieu lui-même, notamment dans des scènes illustrant l'Apocalypse[13]. Il est plus surprenant de le retrouver dans un contexte où il figure, au contraire, une prière, une louange adressée à Dieu, comme au folio 55 b du psautier de Saint-Alban par exemple (fig. 1). Cette image illustre le début du psaume 44 :

« Je me sens bouillonnant d'inspiration pour le beau discours que j'ai à faire : je vais réciter mon poème pour le roi. Je voudrais le faire avec autant d'art que le graveur quand il trace ses lettres » (*Ps.* 44, 3)



Fig. 1. *Psautier de Saint-Alban*, XIIe siècle, Hildesheim, fol. 55B, Ps. 44-2, initiale C.

12. Sur cette question du corps franchissant ses propres limites, voir l'ouvrage de M. Bakthine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, 1970 et en particulier le chapitre *L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources*, pp. 319-336.

13. *Bible moralisée de Vienne*, Vienne, ms. 2554, fol. 19, XIIIe siècle : « les rois et les princes qi gabent lor confessors... et lor font la moe » sont représentés par trois hommes qui tirent la langue à deux religieux.

Bible moralisée de Paris, Paris, BN, ms. lat. 11560, fol. 104, XIIIe siècle : un juif tire la langue dans la direction d'un crucifix.

À l'intérieur de la lettre historiée, David, assis sur un trône, désigne d'une main sa langue tirée et tient de l'autre un stylet dans un geste indiquant qu'il est prêt à écrire. Cette langue que le psalmiste ne peut contenir à l'intérieur de sa bouche exprime sa fébrilité, son enthousiasme : elle a par conséquent une signification tout à fait proche de la bouche grande ouverte dans les deux images déjà évoquées. Le sens du stylet tenu dans la main est en revanche plus équivoque. Selon C.R. Dodwell, c'est en représentant du Christ que David désigne sa langue et en représentant des prophètes qu'il tient un stylet[14]. Cette interprétation est problable mais elle ne tient pas suffisamment compte des problèmes de transposition du texte biblique dans le langage figuré. En effet, le stylet évoque-t-il uniquement le geste de l'écriture en tant que tel ? N'est-il pas aussi la traduction en image du souhait de David de parler comme le graveur trace ses lettres ? La main qui désigne la langue tirée aurait dans ce cas pour fonction d'établir une sorte de lien entre la parole et l'écriture ; ce mouvement de l'index pointé sur la langue serait en quelque sorte le « comme » de la comparaison et tendrait à faire de la parole un geste. La forme de la langue, organe de la parole, n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle du stylet, instrument de l'écriture. Dans le cadre de cette analyse, il importe également de distinguer entre le geste qui est véritablement celui de tirer sa langue et celui de montrer sa langue tirée : l'un, destiné à autrui, est agressif tandis que l'autre, en quelque sorte inoffensif, attire au contraire l'attention sur celui qui l'accomplit. Et dans la figure 1 en effet, David commente lui-même la manière dont il s'adresse au Seigneur : au moyen de sa main qui pointe sa langue et de celle qui tient le stylet, il montre comment il parle à Dieu.

Dans l'illustration d'un passage du psaume 68 (fig. 2), le roi musicien est également représenté avec la langue qui sort de sa bouche : il implore le Seigneur plus qu'il ne lui adresse des louanges.

« Réponds-moi, Seigneur ! c'est Ta bonté qu'il me faut. Que Ton grand amour Te tourne vers moi. Ne Te détourne plus de moi, Ton serviteur[15]. »

14. C.R. Dodwell, *op. cit.*, p. 234.
15. *Ps.* 68, 17.

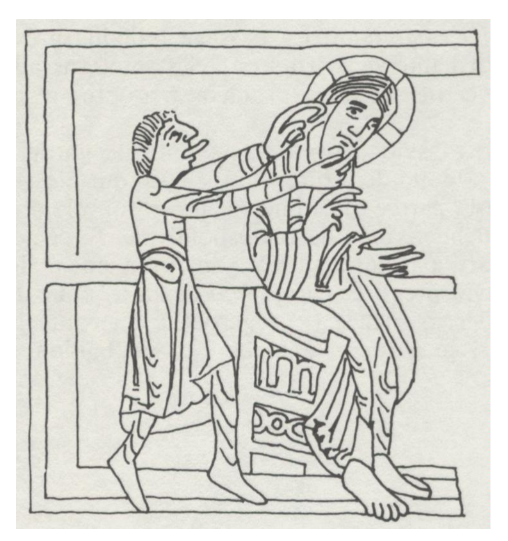


Fig. 2. *Psautier de Saint-Alban*, XIIᵉ siècle, Hildesheim, fol. 61D, Ps. 68-17, initiale E.

Contrairement à l'image précédente, le psalmiste ne montre pas sa langue tirée. Doit-on comprendre alors, qu'il tire la langue à Dieu ? Étant donné la nature du texte illustré, on ne saurait attribuer une valeur négative au comportement de David, mais isolé de son contexte, il risquerait fort d'être mal interprété. Dans cette image, les différentes prières adressées à Dieu sont autant de gestes accomplis en direction de Celui dont il souhaite être entendu. Le mouvement de la main droite qui cherche à tourner la tête de Dieu dans sa direction est l'expression corporelle de cet amour, de cette attention qu'il lui demande. De même, l'index pointé sur son oreille correspond au « réponds-moi » du psaume, comme si du texte à l'image, on passait de la parole à l'écoute. Et la parole de David elle-même, parce que prière, est représentée par un geste : la langue tirée. La mise en valeur visuelle de l'organe de la parole, autrement dit la présence très marquée du corps dans l'image, veut probablement traduire ici l'intensité de la requête et le désir d'être entendu. En ce sens, le geste du psalmiste qui cherche à tourner la tête de Dieu dans sa direction dit peut-être aussi : « Regarde la prière que je t'adresse. »

L'importance de relations comme « voir », « regarder », « indiquer » pour la représentation de la parole se confirme dans d'autres images, en particulier dans les nombreuses illustrations du début du psaume 38, *Dixi custodiam*. Ce passage biblique présentait pour les artistes deux difficultés importantes et les solutions adoptées permettent de mieux cerner certains problèmes propres à la figuration de la parole.

D'une part, David affirme sa volonté de garder le silence. La question se pose donc de « dire » un silence qui n'est pas une simple interruption de la parole mais une valeur en soi, alors même que dans l'image, la bouche fermée ne correspond pas forcément au silence !

D'autre part, parole et silence sont intimement liés dans ce verset puisque David prend la parole (« J'ai dit ») pour dire précisément qu'il veut garder le silence (« je garderai ma route sans laisser ma langue s'égarer, je garderai à la bouche un bâillon »).



Fig. 3. *Psautier de Saint-Alban*, XIIe siècle, Hildesheim, fol. 53D, Ps. 38-2, initiale D.

Dans l'initiale historiée du psautier de Saint-Alban (fig. 3), David, assis sur son trône, montre d'une main sa langue tirée à Dieu représenté dans la partie supérieure de l'image et, de l'autre, désigne le texte du début du psaume, celui précisément qui est illustré. Il faut se demander si cette main qui pointe le texte n'a pas pour fonction de justifier, voire d'annuler la parole que pourrait évoquer la langue tirée. La main montrerait la langue, la désignerait comme coupable à moins que cette dernière ne corresponde à la première partie du verset (« j'ai dit »), et que la main désignant le début du psaume ne précise la nature des paroles prononcées. Mais l'index est dirigé vers le verbe « custodire » (protéger/défendre/surveiller) et non vers le verbe « dicere » (dire/prononcer). Par ailleurs, les illustrations du *Dixi custodiam* où David montre à la fois sa langue et le texte, double geste qui le fait ici se contorsionner comme s'il était tiraillé entre la parole et l'écriture sont, à notre connaissance, peu nombreuses. En ce sens, la valorisation visuelle de l'organe de la parole correspond plutôt à l'expression du silence[16]. La connotation positive de la bouche ouverte dans l'image paraît même proportionnelle à la mise en valeur du silence dans le texte : le psalmiste ne souhaite pas seulement se taire en fermant la bouche, il veut garder « comme un baillon sur la bouche ». L'image ne représente pas ce baillon auquel il est fait allusion, ni même une bouche fermée : c'est bien une bouche ouverte et une langue tirée, rendues encore plus présentes par un geste de désignation qui figurent le silence[17] !

Inscrire la parole dans l'image

Mais le corps n'est pas toujours seul à montrer de la parole : dans certaines images, l'écriture est également utilisée pour évoquer ce phénomène sonore.

Au folio 51b du *Psautier de Saint-Alban* par exemple (fig. 4), le roi David représenté aux côtés d'un cerf à l'intérieur de la lettre « Q », désigne d'une main cet animal et montre de l'autre le mot *Quemadmodum* qui reprend le début du texte illustré par l'initiale historiée[18].

16. Dans le *Psautier de Stuttgart*, manuscrit du IXe siècle, un geste identique est représenté pour montrer le silence du psalmiste : « Je n'ai pas encore prononcé un seul mot que tu sais déjà tout ce que je vais dire » (*Ps*. 138, 4) (fol. 153).

17. Dans la plupart des illustrations du *Dixi Custodiam*, le roi David désigne sa bouche ou sa langue tirée. En revanche, les images qui le montrent cachant sa bouche de sa main sont relativement peu nombreuses.

18. *Ps*. 41, 2 : « Comme languit une biche après les eaux vives, ainsi languit mon âme vers toi, mon Dieu. »

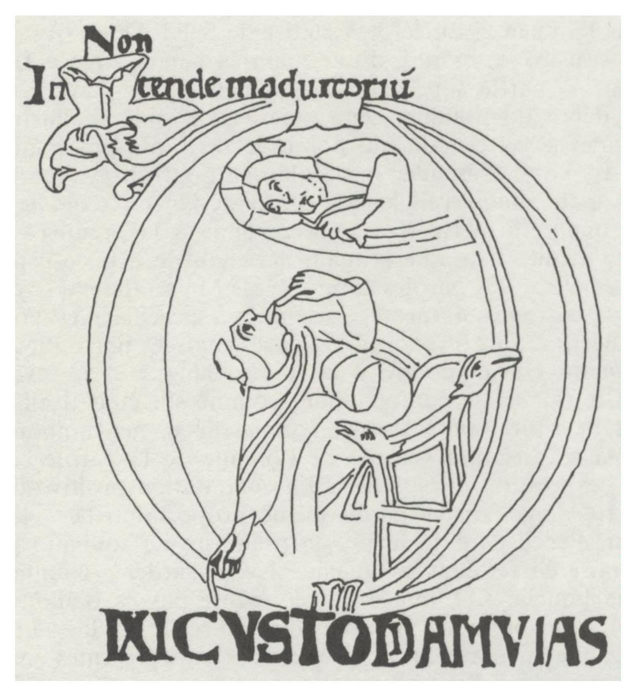


Fig. 4. *Psautier de Saint-Alban*, XIIe siècle, Hildesheim, fol. 154, Ps. 41-2, initiale Q.

Formé de lettres plus petites que celles de l'ensemble du psaume, ce mot est inscrit à l'extérieur de l'espace de l'image et en retrait par rapport au texte proprement dit. Cet emplacement quelque peu ambigu, entre texte et image, ces caractères différents indiquent clairement le statut particulier du mot désigné par David. Il ne constitue pas un des éléments du psaume figé sous la forme de l'écriture mais en est plutôt l'écho : le psaume est comme « visiblement » prononcé sous nos yeux. Si la bouche de David est fermée, sa tête tournée en direction de Dieu prouve qu'il s'adresse à lui. Et ce dernier l'entend bien, puisqu'il pose aussi Son regard sur Son serviteur. Il se penche au-dessus de la lettre comme pour mieux le voir, c'est-à-dire pour mieux l'entendre.

Quant au double geste de désignation du psalmiste, il montre que le cerf représenté dans l'initiale n'est pas tant l'expression du monde visible que celle du monde parlé[19]. Cet animal, en effet, n'a pas la même réalité, la même qualité de présence que le psalmiste : il est

19. Sur le contenu oral de l'image au XIIe siècle, voir l'article de M. CAMILLE, « Seing and reading. Some visual implications of medieval literacy and illiteracy », *Art History*, vol. 8, n° 1, mars 1985, pp. 26-49.

la transposition en figure, transposition littérale, d'une partie de la prière adressée par David au Seigneur. Il est le discours fait chair ou plus exactement, c'est la parole qui, dans cette image, prend corps. Il faut donc probablement traduire le geste du psalmiste par une phrase comme : « Ce cerf que je montre, c'est le cerf dont je parle, c'est le cerf dont ces mots parlent[20]. »

La parole peut être également représentée par des mots qui s'échappent d'une bouche ouverte. Il convient alors de s'interroger sur la fonction de l'écriture : sa présence au sein même de l'image est en effet rarement anodine.

Dans une illustration de la vocation de Jérémie (fig. 5), Dieu debout entre les deux branches de la lettre « V », bénit d'une main le prophète et tient de l'autre un phylactère sur lequel est inscrite la phrase : *Prophetam in gentibus dedi te*. Cette phrase prononcée au moment où Dieu choisit Jérémie comme prophète et où il lui demande de répandre sa parole à travers le monde, lui est en quelque sorte physiquement adressée : le phylactère, support de la parole divine, en témoigne qui, depuis la main de Dieu, se déroule pour atteindre finalement le genou du prophète. Il faut noter comment ce phylactère passe sous l'initiale d'un mot signifiant lui-même « paroles » (initiale « V » du mot *Verba*). Des relations complexes s'établissent donc dans cet espace entre l'écriture et les éléments figuratifs pour montrer la parole.

Jérémie ne regarde pas le phylactère : il a la tête complètement renversée en arrière et ses yeux fixent Dieu. Ses mains sont levées dans un geste à la fois d'adoration et d'imploration. Quant à sa bouche, elle est, comme ses yeux et ses mains, également dirigée vers le haut et surtout, grande ouverte, elle laisse s'échapper trois « A ». Au-dessus de la tête du prophète sont écrits les mots adressés à Dieu en guise de réponse : *Domine Deus*[21]. On note aussi dans la partie supérieure de l'image, près de Dieu, un autre « A » surmonté d'un tilde.

La manière dont sont inscrits ces mots et ces lettres participe directement à la mise en scène de la parole. En effet, c'est par opposition au message divin transmis sous la forme du phylactère que les mots sortant directement de la bouche de Jérémie prennent dans cette image toute leur valeur, et peuvent s'entendre véritablement — au sens propre et figuré — comme paroles vives. Cette opposition phylactère/absence de phylactère qui signale deux types de parole est ren-

20. S'inspirant probablement des *Étymologies* d'Isidore DE SÉVILLE, Jean DE SALISBURY, dans le *Metalogicus*, décrit les lettres comme des formes qui représentent d'une part la voix, et d'autre part, les objets qu'elles amènent à la conscience par l'intermédiaire des yeux. Ces lettres « disent » souvent en silence le discours des absents : *Litterae autem, id est figurae primo vocum indices sunt, deinde rerum, quas animae per oculorum fenestras opponunt, et frequenter absentium dicta sine voce loquuntur.* (Jean DE SALISBURY, *Metalogicus*, P.L. CXCIX, col. 840.)

21. *Jér.* 1, 6.



Fig. 5. *Bible*, XIIe siècle, Cambridge, Corpus Christi College, fol. 196, initiale V.

forcée par la différence d'inscription du message divin et de la réponse du prophète. Bien qu'écrite verticalement, la parole adressée à Jérémie est plus facilement lisible par un éventuel spectateur extérieur à la scène que par son destinataire : celui-ci est figuré à gauche de Dieu et du phylactère et les lettres ne sont pas orientées dans sa direction mais vers la droite. Par ailleurs, la phrase *Prophetam in gentibus dedi te* se termine au niveau de la main de Dieu de telle sorte que les mots

donnent l'impression d'aller ou de retourner vers leur auteur plutôt que d'émaner de lui[22]. Cette phrase peut être appréhendée en un seul regard sans que l'œil ait à parcourir l'espace de l'image. Et si l'on dit parole, précisons alors qu'il s'agit d'une parole accomplie et non de son acte de naissance. Celles qui sont adressées à Jérémie peuvent certes, être datées avec précision[23] mais en même temps, parce qu'elles émanent de Dieu, elles ne prennent place ni en un lieu, ni en un temps précis : « Le verbe divin, ce n'est pas une suite de paroles où, l'une achevée, l'autre lui succède, de façon qu'à la fin tout puisse être exprimé, mais tout est exprimé en même temps et éternellement[24]. » La manière dont est inscrite la parole divine dans cette image n'est pas sans rapport avec l'analyse de saint Augustin.

Contrairement au message divin contenu et retenu dans le plan du phylactère, la parole du prophète est en train de naître sous nos yeux ; elle évolue librement dans l'espace de l'image où elle semble flotter et avoir la légèreté d'un souffle, ainsi la lettre « A » qui, depuis la bouche de Jérémie, est parvenue jusqu'à Dieu après avoir franchi l'obstacle de l'initiale « V ».

L'idée d'acte de naissance de la parole est très importante dans le début du livre de Jérémie. En effet, ce dernier a peur de la confiance que Dieu lui accorde et exprime sa crainte de ne pas savoir répandre la parole divine : « Ah Seigneur Yahvé, je ne sais pas parler car je suis un enfant[25]. » Dieu le rassure et lui répond : « Ne dis pas, je suis un enfant car vers tous ceux à qui je t'enverrai, tu iras et tout ce que je commanderai, tu le diras[26]. » Il faut donc probablement considérer les « A » qui sortent de la bouche comme le démenti évident et visible de la crainte du prophète et déjà, la preuve qu'au moment venu, comme Dieu le lui promet, il saura s'exprimer. Dans ce même ordre d'idée, on doit également penser à la représentation d'une forme de balbutiement et d'apprentissage du langage. L'ouverture de la bouche est importante non parce qu'elle serait, en vertu d'un quelconque degré de réalisme que nous attribuerions à l'image, une représentation « logique » de la communication orale, mais plutôt parce qu'elle attire le regard et le conduit vers les lettres qui s'en échappent : en se portant successivement vers le corps et vers les mots, le regard du spectateur reconstruit la relation et donne ainsi naissance à la parole.

22. Dans son article sur l'écriture du diable, M. Camille s'est intéressé à la manière dont sont écrits les mots dans les images. Il montre comment l'inscription particulière de ces éléments linguistiques permet de distinguer leur appartenance au domaine de l'écrit ou de l'oral. « The Devil's writing : diabolic literacy in medieval art », *World art : themes of unity and diversity*, 1990, pp. 355-358.

23. « A lui fut adressée la parole de Yahvé, aux jours de Josias, fils d'Amon, roi de Juda, la treizième année de son règne... » *Jér.* 1, 2.

24. Saint Augustin, *Les confessions*, chap. VII, livre XI, Paris, 1964.

25. *Jér.* 1, 6.

26. *Jér.* 1, 7.

L'inscription à même la page d'un manuscrit des mots prononcés par un personnage n'a pas toujours la même signification, ni la même raison d'être : l'analyse doit être attentive à ces différences.

Ainsi, au XIII[e] siècle, la représentation de la parole sous forme de mots qui sortent d'une bouche ouverte prend généralement place dans des scènes plus narratives. Dans quelle mesure le statut de la parole inscrite est-il affecté par cette évolution ?

Le manuscrit de « La estoire de seint Aedward le rei »[27], terminé vers les années 1250, permet d'avancer quelques hypothèses. Il s'agit d'une traduction française réalisée par Matthieu Paris à partir du texte latin d'Aelred de Rievaulx : cet ouvrage témoigne de l'utilisation de plus en plus fréquente des langues « vulgaires », à partir de la fin du XII[e] siècle. Il était destiné à la femme d'Henri III, Éléonore de Provence, et circulait par conséquent entre les mains d'une haute aristocratie laïque.

Au folio 17 (fig. 6) de ce manuscrit, un religieux chante *Te Deum Laudamus* : sa bouche est grande ouverte et les mots de la prière s'élèvent vers le haut de l'image. Cette illustration met en scène les pouvoirs d'Édouard le Confesseur qui dès son vivant, accomplit des miracles. À gauche, courbé par le poids et l'effort, le roi transporte sur son dos un infirme dans une église où ce dernier peut soudain marcher jusqu'à l'autel. Il est représenté agenouillé à côté du religieux en train de chanter et, comme lui, prie et remercie le Seigneur sans qu'aucun mot ne sorte pourtant de sa bouche ouverte.

L'inscription de cette parole latine au sein de la représentation figurée doit être pensée par rapport à la répartition assez particulière du texte dans l'ensemble du manuscrit. Michael Camille a bien montré comment un souci de lecture et de compréhension de l'image semble avoir présidé à cette organisation[28]. Pour ceux qui veulent lire l'histoire à travers les images, de petites rubriques rouges en vers, résumant le contenu de la scène, sont insérées entre l'image et le texte proprement dit. Pour des lecteurs plus « consciencieux », le texte est réparti en trois colonnes qui correspondent exactement à l'image, divisée elle-même en trois parties. L'inscription *Te Deum Laudamus* n'a-t-elle alors de sens que pour ceux qui savent lire ? La réponse semble être non : ces mots écrits sur la page du manuscrit sont implicitement adressés à Dieu mais ils n'ont pas pour fonction de visualiser un dialogue, ni même de préciser le contenu des paroles prononcées. Le religieux que l'enlumineur a représenté en train de chanter ne sait pas, en effet, que des mots sont littéralement en train de sortir de sa bou-

27. Ce manuscrit est conservé à la bibliothèque universitaire de Cambridge sous la cote EC 3.59. M.R. James en a publié un fac-similé à Oxford en 1920, qui comprend également certaines illustrations de la vie de saint Alban.

28. M. CAMILLE, « Seing and reading », *op. cit.*, pp. 41-42.



Fig. 6. *La estoire de seint Aedward le Rei*,
vers 1250, Cambridge, Bibl. Univ., fol. 17.

che : jamais on ne voit les paroles qu'un homme est en train de prononcer ! Bien évidemment, il ne s'agit pas ici de s'étonner naïvement d'écarts flagrants entre le spectacle offert par l'image et la réalité, mais plutôt d'attirer l'attention sur le mode de présence quelque peu déroutant de ces mots s'échappant de bouches ouvertes : par le mouvement qu'il leur donne, l'enlumineur les intègre complètement à la scène[29] sans qu'ils aient toutefois pour les différents acteurs ni même, on l'a précisé, pour ceux qui les prononcent, aucune existence concrète ! Ils sont là sans être là, visibles sans être vus. Ces « paroles écrites » sont finalement de l'ordre de l'apparition ; elles sont miraculeusement visibles. Le don de parole semble avoir été donné à ce religieux qui figurant dans une image par nature muette, est en principe condamné au silence ou tout au plus, comme dans les mauvais rêves, ouvre la bou-

29. Ils ne sont pas comme le mot *Godris*, écrit au-dessus de la tête du moine au centre de l'image, de l'ordre de la légende.

che sans qu'aucun son n'en sorte. Pour appuyer cette analyse, il est important de rappeler que, membre du clergé, seul il accède à ce privilège : le boiteux miraculeusement guéri ne dit pas *Te Deum Laudamus* d'une manière visible !

D'autres images[30] montrent des religieux dont la bouche ouverte laisse ainsi s'échapper quelques mots, tous représentés d'une façon très similaire : inscrits à même la page du manuscrit, sans le support ou l'intermédiaire d'un phylactère, ils s'élèvent vers le haut de l'image en décrivant une légère courbe. Ces illustrations évoquent en général le caractère merveilleux et ritualiste de la religion : guérison miraculeuse comme dans la figure 6, translation ou consécration de reliques. Dans ce contexte, la question des rapports de la parole à l'inscription prend un relief particulier : les mots que nous pouvons lire au-dessus des bouches ouvertes ne sont pas de simples louanges adressées à Dieu, mais plutôt des formules incantatoires, c'est-à-dire des paroles prononcées pour produire un effet. Il faut probablement alors établir un lien entre la visualisation de la parole sacrée par l'écriture et l'efficacité de cette parole énoncée oralement.

« Dans la liturgie de l'Église d'Occident, avant 1300, la prière silencieuse est très peu répandue : toutes les prières qui font partie de la célébration de la messe ou des offices canoniques sont orales et même dans les messes privées, toutes les prières doivent être prononcées à haute voix pour être valides[31]. »

Cette importance de la bonne prononciation d'un texte ou d'une formule sacrés apparaît dans des sources de nature diverse. Parmi de nombreux exemples, le récit d'une vision de saint Bernard est particulièrement intéressant pour notre propos car il évoque parallèlement la parole et le geste de l'inscription[32] :

« Comme le chant de la psalmodie par sa durée prolongeait les vigiles, le Seigneur lui ouvrit les yeux. Il regarda et vit un ange qui était debout à côté de chaque religieux, et qui tenait soigneusement compte sur un registre, à la manière d'un secrétaire, de ce que chaque religieux chantait et n'omettait aucune syllabe, pas même la plus petite,

30. Une autre scène de guérison miraculeuse est représentée au folio 30 de ce même manuscrit. Près du tombeau d'Édouard, un religieux chante *Te Deum Laudamus* : l'enlumineur a inscrit au-dessus de sa bouche ouverte les premiers mots de l'hymne.

Dans *La vie de saint Alban* (Ms. E.I. 40, Dublin, Trinity College, XIIIe siècle), un religieux, les mains jointes, prononce les mots *Te Deum Laudamus* pendant que des hommes, à la recherche des ossements de saint Alban, creusent la terre. Cette scène d'invention des reliques figure au folio 59a du manuscrit.

La cérémonie de consécration des reliques du saint est représentée au folio 61a : les mots *hic est vere martyr* sont inscrits au-dessus de la bouche ouverte d'un religieux.

31. P. SAENGER, « Prier de bouche et prier de cœur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé », *Les usages de l'imprimé (XVe, XVIIIe siècle)* sous la direction de R. CHARTIER, Paris, 1987.

32. *La vie de saint Bernard*, livre VII, « Le grand exorde de Cîteaux », P.L. CLXXXV, col. 427-418. *Œuvres complètes*, trad. par A.L. Charpentier, Paris, 1865-1867.

avec quelque négligence qu'elle fût prononcée. Mais ces anges écrivaient d'une manière différente ; quelques-uns écrivaient avec de l'or, d'autres avec de l'argent, ceux-ci avec de l'encre, ceux-là avec de l'eau, plusieurs même n'écrivaient rien du tout. L'esprit qui révélait ces choses à Bernard, lui donnait en même temps l'intelligence des différentes écritures...[33]. »

Dans l'exposé de cette vision, l'inscription marque donc, au sens propre et figuré, la qualité de la prière orale. La prière idéale est bien sûr celle où le cœur et la bouche sont à l'unisson mais on est frappé par l'importance donnée à la prononciation, c'est-à-dire à la participation effective de la bouche. Le début du récit semble en effet accorder plus de prix au fait même de prononcer le texte sacré qu'à la manière dont il est prononcé : la négligence de la récitation est pardonnée pourvu qu'aucune syllabe ne soit oubliée. Plus avant dans le texte, il est question des religieux qui « psalmodient avec une bonne volonté habituelle mais sans beaucoup de dévotion »[34]. L'expression « bonne volonté habituelle » évoque une sorte d'ouverture mécanique de la bouche, les religieux articulant des sons sans réfléchir à leur sens. Si le manque de dévotion est sanctionné par une écriture avec de l'encre, le seul fait de prononcer est cependant jugé digne d'être mentionné. Il est enfin significatif qu'entre les religieux psalmodiant d'une manière machinale, et les religieux qui ne se donnent même pas la peine d'ouvrir la bouche, soient cités ceux qui paraissent prononcer[35].

C'est le geste même de l'écriture et plus précisément les matériaux permettant l'inscription qui sont chargés de sens et donnent lieu à une interprétation. L'or, métal hautement symbolique dont on couvrait les pages de manuscrits luxueux ou que l'on utilisait pour distinguer les passages particulièrement importants d'un texte, signale dans le récit de notre vision, la parole la plus digne. À une moindre ferveur et sincérité dans la prière correspond une écriture de moindre qualité : avec la dégradation de la parole se produit une dissolution progressive de l'écriture — or, argent, encre, eau — et finalement, une disparition totale qui marque elle-même l'absence de parole.

À la lumière de ce récit, ne faut-il pas considérer les mots *Te Deum Laudamus* inscrits sur la page du manuscrit d'Édouard le

33. *Cum morosa psalmodiae modulatio vigilias protelaret, aperuit Dominus oculos ejus ; et ecce respiciens vidit singulos angelos juxta singulos monachos stantes, et quod quisque eorum psallebat, in schedulis more notariorum, tam diligenter excipientes, ut nec minimam syllabam quantumque negligenter prolatam, omitterent. Scribebant vero diverso modo, nam quidam eorum scribebant auro, alii argento, nonnulli atramento, aliqui etiam aqua, quidam vero penitus nihil scribebant. Spiritus autem qui haec revelabat, intelligentiam quoque diversitatis scripturae cordi ejus inspirabat.*

34. *Qui vero atramento, continuum quorumdam bonae voluntatis usum in psalmodia, licet non cum multà devotione, notabant.*

35. *Sed qui aqua scribebant, exprimebant eos, qui somnolentia seu pigritia pressi, vel variis cogitationibus a se abducti : videntur quidem aliquid sonare, sed cor eorum longius abstractum, non concordat voci.*

Confesseur[36] comme la « trace auditive »[37] des paroles qui sont en train ou qui viennent d'être prononcées ? Si elles accèdent ainsi au visible, c'est probablement parce que ces paroles doivent être prononcées : leur présence physique dans l'image garantit leur efficacité. Cette prononciation n'est pas une simple prise de parole qu'aurait suffi à évoquer une bouche ouverte, mais plutôt la restitution par le corps, d'une formule ou d'un texte sacrés[38].

L'analyse de ces quelques illustrations montre qu'il n'existe pas, en soi, de représentation de la parole. Parce que l'image est muette, le corps affirme sa présence, s'expose, pour faire entendre une parole ou un silence d'une nature exceptionnelle.

L'écriture est également utilisée pour mettre en scène de la parole. Dans le *Psautier de Saint-Alban* (fig. 3 et 4), David montre d'une main des mots inscrits à l'extérieur de l'initiale historiée où il est représenté, mots qu'il a, d'après le texte biblique, effectivement prononcés. Si son geste de désignation établit un lien étroit entre le contenu de ces mots et le contenu de l'image, ces derniers ne quittent pas véritablement l'espace du texte. Autrement dit, la « parole inscrite » n'envahit pas encore l'image : c'est la langue tirée qui figure le silence dans l'illustration du *Dixi Custodiam* (fig. 3), le cerf qui représente la parole dans l'illustration du psaume 41 (fig. 4).

En revanche, au XIIIe siècle, le corps paraît s'effacer pour laisser entrer dans l'image l'écriture, la parole écrite : plus de langue tirée mais seulement une bouche qui, en des circonstances particulières, s'ouvre pour laisser s'échapper quelques mots, toujours prononcés semble-t-il en latin[39]. Dans une certaine mesure, on doit attribuer ce changement au rôle croissant de l'écriture durant le XIIIe siècle. Mais il faut éviter de penser ici la parole et l'écriture en termes d'opposition : l'une comme expression sonore de la pensée, l'autre comme son expression graphique et silencieuse. En effet, même si elle prend place dans une scène narrative et semble se fondre dans les autres faits et gestes des personnages, la représentation de la parole sous forme de mots n'a rien de « naturaliste ». D'une part, l'écriture en latin atteste le caractère solennel et sacré de la parole prononcée. D'autre part, sa présence dans l'image n'est pas, même au XIIIe siècle, exempte de toute connotation « magique » : l'inscription n'est pas seulement support de texte, elle constitue pour la parole une forme de corps... Elle est une forme de la parole incarnée !

36. L'écart chronologique entre le récit de la vision et ce manuscrit réalisé pendant la première moitié du XIIIe siècle n'infirme pas notre hypothèse.

37. Nous empruntons cette expression à M. DE CERTEAU, « Le parler angélique. Figures pour une poétique de la langue », *Actes sémiotiques*, 54, 1984.

38. Cette manière de prononcer la Parole divine en articulant distinctement chaque mot et en n'en oubliant aucun est d'ailleurs en elle-même une inscription dans le corps. Elle correspond à la pratique de la *ruminatio*.

39. C'est le cas pour les illustrations de la *Vie de saint Alban*, manuscrit dont le texte est rédigé en français.

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 31-45

Anne RABEYROUX

IMAGES DE LA « MERVEILLE » : LA « CHAMBRE DE BEAUTÉS »

Composé aux alentours de l'an 1165 par Benoît de Sainte-Maure, le *Roman de Troie*, comme les autres textes de la « matière antique », s'inscrit dans un cycle des origines orientales et mythiques de la civilisation médiévale, ainsi dépositaire ultime d'une culture et d'un pouvoir légendaires.

Il relate la guerre de Troie, entre le récit de l'expédition de Jason et des Argonautes en Colchide, et celui des retours des guerriers grecs dans leur patrie.

Le *Roman de Troie* connut une faveur considérable au Moyen Age, dont témoigne le nombre de transcriptions léguées, exceptionnel pour un texte en vers : on en recense actuellement trente-huit manuscrits et douze fragments. Une grande partie de ces manuscrits présente des programmes iconographiques parfois somptueux, qui, par leur richesse, la diversité de leur provenance et leur étagement chronologique — de 1300 à la deuxième moitié du XIVe siècle — constituent un riche répertoire des relations qu'entretiennent le texte et l'image dans les manuscrits romanesques.

Le *Roman de Troie* comprenant, comme les autres romans antiques, de nombreuses séquences descriptives, telles le Tombeau d'Hector ou la « Chambre de Beautés », les plus fameuses, il semblait légitime de s'interroger sur cette modalité particulière du rapport entre texte et image : celle de la description et de sa représentation sur les enluminures.

En effet, la description peut sembler *a priori* le texte le plus susceptible d'une transformation en éléments figuratifs : « donnant à voir », elle chercherait à se rapprocher d'un fonctionnement pictural. Arrêt dans le temps de la narration, elle propose une lecture dont la durée pourrait correspondre au parcours du regard de l'observateur sur une œuvre d'art, un édifice...

Or, à observer les enluminures des manuscrits du *Roman de Troie* de la Bibliothèque nationale qui, au nombre de seize[1], constituent déjà un corpus significatif de l'ensemble des manuscrits, une constatation s'impose : les images renvoient quasi systématiquement aux séquences narratives (arrivées, départs, combats...) et on ne peut plus exceptionnellement aux descriptions.

Si le Tombeau d'Hector apparaît assez fréquemment sur les images[2], associé à un contexte narratif (scène d'enterrement, service religieux...), et généralement « simplifié » par rapport aux données du texte, c'est peut-être parce qu'il renvoie aussi, malgré la grande complexité de la description, à une réalité matérielle existante.

Dans ces lignes, c'est à l'autre « grande » description du *Roman de Troie* que nous nous intéresserons : la « Chambre de Beautés » qui, elle, sans référent possible dans la réalité, renvoie à l'imaginaire de la « merveille » et à l'espace de l'Orient. Et si un seul manuscrit du *Roman de Troie* en propose une image — particulièrement intéressante — il a semblé opportun de la comparer avec une illustration de la deuxième rédaction de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César*, dont le texte intègre la description, mise en prose : au regard du texte et de ses variations, il était donc possible de confronter deux solutions envisagées par les enlumineurs pour figurer une architecture complexe.

L'absence quasi généralisée de toute représentation de la « Chambre de Beautés », véritable morceau de bravoure comprenant trois cent neuf vers, est déjà à elle seule problématique, sa description devenant dès le Moyen Age une séquence fameuse, inspiratrice d'autres textes. Elle offre un assemblage d'éléments singuliers et nouveaux dont la réunion constitue une « merveille » d'Orient, et qui *a priori* aurait dû inspirer les illustrateurs.

Le passage fonctionne comme une enclave dans le récit, où sa présence est assez arbitrairement justifiée par la relation de l'espace décrit avec Hélène : la « Chambre de Beautés », présent de noces des Troyens à Pâris et Hélène, reflète de façon métonymique par la richesse, la splendeur et la singularité de son architecture la beauté fatale de la reine grecque.

1. Ces manuscrits sont les suivants : B.N. Fr. 60, 375, 782, 783, 794, 821, 903, 1450, 1553, 1610, 2181, 12600, 19159, Fr. n. a. 6774, 5094, 6534. Les manuscrits qui proposent les plus intéressants programmes iconographiques sont B.N. Fr. 60, 782, 783 et 1610.

2. Pour l'iconographie du Tombeau d'Hector, on pourra consulter : H. BUCHTAL, *Hector's tomb*, in *De artibus opuscula, essays in honor of E. Panofsky*, Millard Meiss, New York University Press, 1961.

Les données du texte

La salle est ornée des pierres les plus précieuses, dont la longue énumération renvoie à une symbolique précise issue des Lapidaires médiévaux et des textes de l'*Apocalypse*. Mais la « merveille », inspirée certainement des récits relatant les splendeurs de Constantinople, trouve forme essentiellement en quatre automates, placés à chaque angle de la chambre sur des piliers de pierres légendaires :

« Trei poëte, sages dotors
qui mout sorent de nigromance,
Les asistrent par tel semblance
Que sor chascun ot tresgeté
Une image de grant beauté.
Les dous que plus esteient beles
Avaient formes de puceles
Les autres dous de jouvenceaux » (14668-14675)[3].

La première jeune fille, un miroir à la main, permet à qui s'y regarde de savoir immédiatement ce qui, dans son maintien, son vêtement ou son expression, ne s'harmonise pas au cadre merveilleux et aide ainsi à garder une attitude parfaite.

La deuxième jeune fille accomplit de multiples divertissements :

« L'autre danzele est mout corteise,
Quar tote jor joë et enveise
E bale e tresche e tombe e faut
Desus le pilier, si en haut
Que c'est merveille qu'el ne chiet.
Par soventes feiz se rasiet
Lance et requieut quatre couteaus.
Cent gieus divers riches et beaus
I fait le jor set feiz o uit
Sor une table d'or recuit
Fait merveilles de tel semblant
Que ne porreit rien porpenser » (14710-14722).

Elle allie le talent d'acrobate au pouvoir de reconstituer des scènes extraordinaires (combats d'animaux, batailles de guerriers, monstres divers...) sur une table devant elle.

3. Toutes les citations du texte proviennent du Tome II de l'édition L. Constans du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, 6 volumes, Firmin Didot, S.A.T.F., Paris, 1904-1912. On pourra également se reporter à l'édition de la séquence de la « Chambre de Beautés » par Emmanuelle Baumgartner, *Le roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, traduction et présentation, Paris, 10/18, série « Bibliothèque médiévale », 1987 (pp. 356-365 pour le texte en ancien français, et pp. 154-163 pour la traduction).

En face, un jeune homme est assis sur un riche fauteuil :

« L'image ot son chief coroné
D'un cercle d'or mout bien orné (...)
Estrumenz tient granz et petit » (14771-72-75).

Avec ces instruments, il joue une délicieuse musique. Par ailleurs, il renouvelle les fleurs jonchant le sol de la salle à l'aide de deux autres automates : un aigle et un satyreau hideux et cornu.

Enfin, le dernier automate fait bénéficier chacun de conseils bienvenus :

« Quar ceus de la chambre esgardot
E par signes lor demostrot
Que c'ert que il deveient faire
E que plus lor ert necessaire
A conoistre le lor faiseit
Si qu'autre ne l'aperceveit » (14865-14870).

En même temps, il tient un encensoir où des aromates et une pierre fabuleuse dégagent une senteur exquise.

Seul parmi les manuscrits du *Roman de Troie* de la Bibliothèque nationale, le manuscrit B.N. Fr. 60 propose une illustration de cette séquence. Il date du XIVe siècle et regroupe trois romans antiques : le *Roman de Thèbes*, le *Roman de Troie* et le *Roman d'Énéas*, ponctués de nombreuses enluminures associées à des rubriques.

Le texte de la « Chambre de Beautés » y est d'ailleurs « déplacé » : le copiste a inséré les vers 14193-15480 après le vers 28654, avec lequel commencent les aventures d'Ulysse ; ces dernières, amputées de quatre vers, reprennent au vers 28659, à la suite de la description. Il est probable que ce changement n'ait été nullement ressenti comme une gêne, la séquence étant certainement déjà connue et pouvant fonctionner au sein du récit de façon autonome.

Le véritable problème se pose au niveau de la transformation en éléments figuratifs d'un texte extrêmement précis et analytique. En effet, la description des automates joue sur l'accumulation des détails : hyperdétaillée et cumulative, elle n'invite finalement pas à une figuration imaginaire complète ou précise. Aussi la transposition des données descriptives en données picturales passe-t-elle nécessairement par le prisme sélectif, sinon déformant, de l'interprétation et devient-elle une gageure.

Du texte à la rubrique

L'enluminure, placée sur le folio 141r°, est accompagnée d'une

rubrique. Celle-ci, écriture additionnelle à l'encre rouge, précède ou suit directement l'espace dévolu à l'image. Elle résume le plus souvent la séquence qu'elle précède et informe du contenu de l'enluminure — dans les étapes de la constitution d'un manuscrit, la rubrication a lieu en général juste avant la peinture.

Ici, la rubrique est séparée en deux unités, fait unique dans le manuscrit, la première partie étant rejetée ou antéposée au bas du folio 140v° :

« Ci devise comment -II- damoiselles et deux damoisiaux sont assis su -IIII- pilers les uns contre les autres, et tiennent l'une des damoiselles -I- miroer et l'autre. (...) »

Elle se poursuit en haut du folio 141r° au-dessus de l'enluminure :

« (...) joue de plusieurs jeus. Et l'un des danziaus ot en son chief couronne et tient plusieurs instrument. Et l'autre danzel tient -I- encensier d'argent et les encense. »

Le rubricateur a résolu le problème de la complexité du texte en en retenant les éléments « illustrables » : les automates reconnaissables par le signe emblématique de leur fonction : le miroir et les jeux, la couronne et les instruments de musique, ainsi que l'encensoir, seuls objets renvoyant hors du texte à une réalité bien concrète et connue des lecteurs. De surcroît, la rubrique évacue toute référence aux automates, transformant les « images » en « damoiselles » et « damoisiaux » (le texte effectue aussi cette transformation, mais par effacement progressif de la comparaison).

Entre le texte et la rubrique se crée une distorsion en fait naturelle (la rubrique résume), mais d'autant plus ressentie que l'enluminure ne cadre guère avec la rubrique.

De la rubrique à l'image

L'image (cf. Planche I) présente bien quatre personnages, placés deux par deux à gauche et à droite, et tournés tous quatre vers le centre de l'enluminure.

Le premier, un homme debout, en retrait, lève les avant-bras, en ce qui semble un signe de réception et d'acceptation[4]. Le deuxième, vêtu de blanc et auréolé, tel un ange, une coupe dans la main gauche, agite un grand encensoir de la main droite. Le troisième personnage, couronné, ailé et assis sur un trône, joue de l'harmonium. Le dernier, à l'apparence d'ange comme le deuxième, joue d'un luth au manche sculpté en tête de lion. Divers instruments de musique sont placés sur le sol.

Il est évident que le rapport rubrique-image dysfonctionne. Si on reconnaît bien quatre personnages, dont un musicien couronné et un

4. Cf. F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age (Symbolique et signification)*, t. I, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, pp. 175-177.

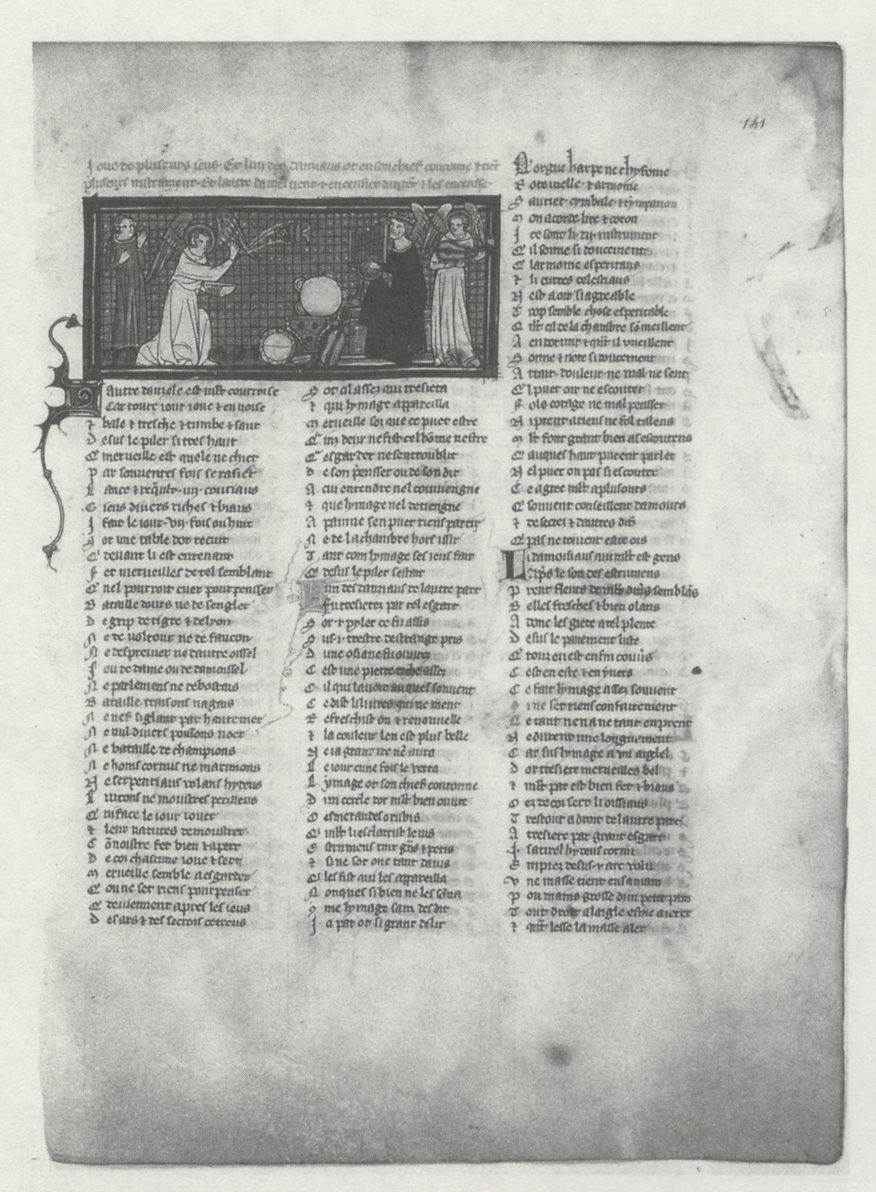


Planche I. La « Chambre de Beautés », manuscrit B.N. Fr. 60, f° 141.
Roman de Troie.

homme avec un encensoir, l'enluminure surprend par manques, ajouts et bizarreries. Les personnages ne sont pas soutenus par des colonnes, et l'absence des jeunes filles paraît bien étrange. De plus, l'enlumineur a représenté le joueur de luth et l'homme de gauche[5] sans aucun rapport avec la rubrique, ni le texte. Pourquoi a-t-il peint le musicien, ce « danzel », comme un homme âgé et surtout pourquoi a-t-il ajouté des ailes d'ange et/ou des auréoles aux personnages ?

L'absence des jeunes filles pourrait s'expliquer : l'enlumineur n'aurait illustré que la partie de la rubrique superposée à l'espace qui lui était dévolu. Cependant, le miroir et les « jeus » pouvaient être facilement représentés, et il a bien tenu compte du nombre quatre des personnages annoncé dans la rubrique.

De même l'âge du musicien : on peut supposer que la mention de la couronne entraînait la figuration obligée des autres attributs de la fonction royale : le trône, le manteau, la barbe et les cheveux blancs (signes de maturité), donc de la reproduction d'un topos iconographique.

Les autres éléments problématiques ne sont en revanche explicables ou du moins compréhensibles que si l'on recourt au texte. L'enlumineur, en effet, tient compte, et de la rubrique, et de la description.

Du texte à l'image : le texte « près du mot »

Considérons par exemple un élément commun au texte, à la rubrique et à l'image : les instruments de musique. L'enlumineur a figuré certains des objets cités dans le texte et évoqués dans la rubrique sous le terme d'« instrument » :

> « Iluec par ot si grant delit
> Que gigue, harpe e simphonie,
> Rote, viële e armonie,
> Sautier, cimbales, timpanon,
> Monocorde, lire, coron,
> Iço sont li doze estrument (...) » (14780-14785).

Sur l'image, on reconnaît le psaltérion (« sautier »), l'harmonium (« armonie ») sur les genoux du musicien, le monocorde, le timpanon, les cymbales, la vielle, etc.

Parallèlement, l'herbe représentée en bas à gauche de l'image renvoie selon toute vraisemblance aux feuillages et fleurs jonchant le sol de la chambre.

5. On pourrait encore voir dans l'homme de gauche un spectateur de la scène, d'où son geste d'acceptation et de bonne réception.

C'est aussi par le recours au texte qu'on pourrait expliquer le surprenant ajout d'ailes et d'auréoles aux figures et tout d'abord l'iconographie du musicien :

« Estrumenz tint granz et petiz
E si n'en sot onc tant Daviz,
Quis fist e quis apareilla,
N'onques si bien ne les sona
Come l'image senz desdit » (14775-14779).

Le texte fait référence à David à travers le topos du roi musicien : l'image reprend la référence textuelle en utilisant la figure, très fréquente dans l'iconographie religieuse, de David jouant de la lyre... Ceci expliquerait donc encore l'âge du prince : on assiste à la reprise d'un motif traditionnel.

Cependant, l'enlumineur substitue à la lyre (pourtant citée) un harmonium et ajoute des ailes au roi et à deux personnages... Un nouveau recours au texte permet d'hypothéquer une explication plausible au motif des ailes et des auréoles :

« (...) E si esteient (les images) colorées
E en tel manière formées,
Quis esgardot, ço li ert vis,
Qu'angle fussent de Paradis » (14677-14620).

« (Iço sont li doze estrument.)
Tant par les sone doucement
Que l'armonie esperital
Ne li coron celestial
N'est a oïr si delitable :
Tot semble chose esperitable » (14785-14790).

Tous les éléments participent donc d'un lieu d'utopie où la « merveille » et ses automates ne sauraient se comparer qu'au seul Paradis. Or le motif de la « merveille » propose aussi une vision exaltée du génie humain et de ses pouvoirs : les trois « sages », experts en « nigromance » ont créé un monde idéal, dont la beauté dépasserait même celle de la Création absolue, celle de Dieu, ou au moins l'égalerait. On peut se demander si le motif n'est pas sacralisé sur l'image parce que la « merveille » ne saurait procéder que d'un espace divin pour l'enlumineur.

Mais avant tout, l'image témoigne ici de son impuissance à rendre compte de toute la richesse du texte, bien que le but de celui-ci soit entre autres de « donner à voir » — mais avec ses moyens propres et peu compatibles avec ceux de la peinture.

Or, par un procédé de décalage, l'image, délaissant alors le signi-

fié, se base sur le signifiant : le comparant, la métaphore, apanages du langage. Elle ne représente pas les automates, mais ce à quoi ils sont comparés — et parfois en supériorité — dans le texte : le roi David, les anges du Paradis, le chœur céleste... C'est l'« iconicité » du langage, soit son aptitude à utiliser le visuel dans la comparaison, que met en scène la figuration picturale[6]. Cette dernière, tellement lointaine du texte initial, n'en est ni vraiment réductrice, ni vraiment destructrice : proposant une transposition en image d'un procédé textuel « pris au mot », elle n'empiète pas sur le terrain de l'imaginaire. La « Chambre de Beautés » reste création littéraire, architecture fictionnelle, irreprésentable dans sa totalité et dans un parfait respect du texte.

Avec l'enluminure de la « Chambre de Beautés » du manuscrit B.N. Fr. 60, on navigue donc entre deux seuils limites de l'illustration : impuissance de l'image à figurer de façon picturale les éléments complexes de la description et, paradoxalement, prise en compte fidèle et presque « au mot » du texte dans ses procédés propres et son aspect le plus « textuel » (la métaphore, la comparaison).

La « Chambre de Beautés » dans la deuxième rédaction de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César*[7]

Le texte de la deuxième rédaction de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César* reprend la description de la « Chambre de Beautés ». La particularité de ce texte (qui date de la deuxième moitié du XIII[e] siècle) par rapport à la première rédaction de l'*Histoire Ancienne*[8], plus précisément datée des années 1208-1213, réside essentiellement dans l'extension de la section consacrée à Troie, qui remplit la majeure partie des manuscrits. Les sources de cette séquence qui connaît un tel développement sont multiples : l'emprunt le plus évident est celui fait au *Roman de Troie en prose*, réécriture en prose du *Roman de Troie* de 1165. Mais le texte de Benoît de Sainte-Maure est à l'origine de longs développements essentiellement descriptifs, notamment celui sur la « Chambre de Beautés » ou le Tombeau d'Hector, absents des

6. Pour des exemples de textes « pris au mot » par l'iconographie, cette fois en contexte biblique et religieux, cf. F. GARNIER, *op. cit.*, p. 16, note 2.

7. On recense onze manuscrits de la deuxième rédaction de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César*. Les manuscrits consultés pour cette étude sont ceux de la Bibliothèque nationale : B.N. Fr. 254, 301, 22554 et 24396.

8. Sur les rédactions successives de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César*, on peut consulter : P. MEYER, *Les premières compilations françaises d'histoire ancienne : I — Les « Faits de Romains », II — L'« Histoire Ancienne jusqu'à César »*, in *Romania*, t. XIV, 1885, pp. 1-81 ; G. RAYNAUD DE LAGE, *Les premiers romans français*, Genève, Droz, 1976, Publications romanes et françaises, n° 138 ; B. WOLEDGE, *La légende de Troie et les débuts de la prose française*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à M. Roques*, Bade, Art et Science, Paris, Didier, 1953, t. 2, pp. 313-324 (liste des manuscrits des trois rédactions du texte).

autres sources de l'*Histoire Ancienne* : le texte en vers est alors dérimé, adapté et intégré au récit.

Un des manuscrits de la deuxième rédaction de l'*Histoire Ancienne* de la Bibliothèque nationale (ces manuscrits sont peu nombreux, mais enluminés de façon somptueuse), propose une image de la « Chambre de Beautés » : c'est le manuscrit B.N. Fr. 301, qui appartint à Jean de Berry et date du XIVe siècle.

Aussi semblait-il légitime de confronter cette image et celle du manuscrit B.N. Fr. 60 : extrêmenent différentes, elles témoignent des solutions variées avec lesquelles les enlumineurs ont résolu les difficultés de représentation posées par un texte particulièrement complexe.

Naturellement, le texte en prose diffère sensiblement du texte en vers. Celui-là réduit la longueur de plusieurs séquences, dont il retient les éléments essentiels. Ainsi, à l'exception de l'énumération des pierres précieuses, la description de l'*Histoire Ancienne* évacue toute énumération cumulative : par exemple, aucun nom d'instrument de musique n'apparaît et la longue évocation des « jeux » de la deuxième automate se trouve considérablement réduite, notamment au niveau des scènes merveilleuses présentées sur la table d'or. Par ailleurs, elle évacue aussi toutes les comparaisons et omet la mention de l'encensoir tenu par le dernier jeune homme dans le *Roman de Troie*. Mais, si la prose condense à l'essentiel les éléments de la description, on retrouve la même « Chambre de Beautés » que chez Benoît de Sainte-Maure. (On pourra, pour comparer, se reporter à la transcription du texte du manuscrit B.N. Fr. 301, donnée en annexe à ces pages.)

Le texte et son illustration : un fonctionnement harmonieux

Le manuscrit B.N. Fr. 301 ne présente de rubriques qu'au niveau des grandes articulations narratives de l'*Histoire Ancienne* : l'enluminure de la « Chambre de Beautés » s'intègre directement à la colonne du texte.

Il suffit de regarder l'image (Planche II) pour y reconnaître immédiatement la salle merveilleuse : aux quatre coins d'une pièce carrée aux murs rose pâle, rose et bordeaux ornés d'arabesques s'élèvent quatre fines colonnettes ; au sommet de chacune est placée une statuette. Sur un lit recouvert d'une riche étoffe rouge à broderies dorées, Hector, blessé et soutenu par la reine (Hécube, ou Hélène ?) est soigné par le médecin. Deux jeunes femmes sont debout au pied du lit. Ici, la « Chambre de Beautés » est comprise comme le cadre d'un événement et c'est liée à celui-ci qu'elle est représentée : Hector, blessé lors de la huitième bataille, est soigné dans la chambre de Pâris et Hélène.

L'enlumineur a associé une séquence narrative et une séquence descriptive. Encore importe-t-il d'étudier comment il a précisément tenu compte de cette dernière. Comme le rubricateur du manuscrit

Planche II. La « Chambre de Beautés », manuscrit B.N. Fr. 301, f° 94. Deuxième rédaction de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César*.

B.N. Fr. 60, il a retenu pour chaque statuette un signe emblématique de sa fonction : la première jeune fille tient un miroir, la deuxième jongle avec des couteaux, la troisième, couronnée, envoie des fleurs et le jeune homme, index de la main droite pointé, semble signaler quelque chose. Ces signes emblématiques sont toujours des éléments « illustrables » du texte : le miroir, les couteaux, la couronne et les fleurs, et enfin la représentation figurative d'une action telle que « montrer », traduite par le geste selon une symbolique précise[9].

De plus, les deux automates voletant autour de la statue couronnée, le satyreau « lait et hideus et cornu » (sous l'apparence d'un diablotin à ailes de chauve-souris) et l'aigle sont bien représentés d'après la description. Dans la main du satyreau, on distingue très bien « une masse d'or roonde comme -I- pain » qu'il s'apprête à jeter à l'aigle.

L'enlumineur respecte parfaitement les données du texte qu'il a sélectionnées, à quelques exceptions près. Si la deuxième « ymage », sur l'enluminure, jongle avec trois couteaux, et non quatre, comme il était précisé, ce détail n'a guère d'importance. C'est en ce qui concerne la troisième que les différences sont les plus intéressantes. Décrite assise sur le pilier, elle est figurée debout : on peut supposer que c'est un désir d'unité esthétique et de symétrie qui a ici prévalu. Néanmoins, cette symétrie n'est pas complètement respectée, les quatre statuettes ayant l'apparence de trois jeunes filles et d'un jeune homme (et non deux et deux). Or, si le texte du manuscrit B.N. Fr. 301 précise bien que les deux premiers automates sont « en forme de pucelles », il omet toute précision en ce qui concerne les deux derniers, n'évoquant que l'« autre ymage qui sus le tiers/quart pilier estoit ». C'est donc à l'enlumineur qu'incombait, en dernière instance, le choix de leur apparence féminine ou masculine. Une hypothèse toutefois : la sélection du motif des fleurs impliquait une représentation de femme. En effet, certaines images de l'iconographie arthurienne proposent des scènes de tournois, où on voit une dame envoyer des fleurs vers les combattants[10], et l'enlumineur aurait ainsi associé les deux motifs.

Ces quelques choix témoignent également de la liberté de création de l'enlumineur, qui sélectionne et organise des données du texte pour en livrer sa propre vision, celle-ci restant dans ce cas en harmonie avec ce dernier.

Le terme de « comparaison » semble presque impropre, vue la presque totale absence de points communs entre les enluminures de la « Chambre de Beautés » des manuscrits B.N. Fr. 60 et B.N. Fr. 310. Seuls la couronne du troisième automate et les fleurs et feuil-

9. Sur la mise en scène iconographique d'un verbe, cf. H. DAMISCH, « La peinture prise au mot », *Critique*, n° 370, 1978, p. 288. Sur la signification du geste de l'automate, cf. F. GARNIER, ouvrage cité, pp. 165-167.

10. Cf. par exemple l'enluminure du folio 96 du manuscrit B.N. Fr. 772 du *Tristan en prose.*

lages sur le sol de la chambre (si encore on considère que l'« herbe » sur l'image du manuscrit B.N. Fr. 60 y renvoie) apparaissent sur les deux — l'enlumineur du *Roman de Troie* ne représentant pas l'automate au miroir, comme le lui suggérait la rubrique.

On peut imputer ces différences dans l'illustration aux styles mêmes des enlumineurs, l'un disposant de connaissances évidentes du système de la perspective, l'autre non (si les deux manuscrits datent du XIV[e] siècle, le B.N. Fr. 301 est plus tardif). Mais il faut bien sûr envisager la variation du texte.

La description de l'*Histoire Ancienne*, en effet, supprime métaphores, comparaisons, énumérations (les instruments de musique) et la mention de l'encensoir, évacuant ainsi toute allusion au religieux. Cependant, la rubrique du manuscrit B.N. Fr. 60 opérait bien également une sélection parmi les données du texte, dont elle retenait celles qui étaient aisément illustrables. Or, comme on l'a vu, image et rubrique fonctionnent indépendamment : l'enluminure, elle, retient du texte ce qu'on peut qualifier de « non-illustrable », à l'exception des instruments de musique et de l'encensoir (et ce dernier peut-être seulement parce qu'il coïncidait avec le cadre religieux de l'espace métaphorique).

Tout en tenant compte de la variation de la description d'un texte à l'autre, il est légitime de se demander si on n'assiste pas surtout à deux compréhensions radicalement différentes du motif de la « merveille ». L'enlumineur du *Roman de Troie* aurait alors retenu la métaphore et la comparaison religieuses parce que, pour lui, la « merveille » ne pouvait appartenir qu'au seul espace divin. L'enlumineur de l'*Histoire Ancienne* en donne au contraire une vision profane et associée à l'univers courtois.

De plus, sa représentation permet la réintégration de la description au contexte narratif (la blessure d'Hector) : l'architecture merveilleuse ne saurait être envisagée que comme décor du récit, et non plus presque pour « elle-même », comme dans le *Roman de Troie* (le fait que le texte puisse être déplacé d'un endroit de ce dernier à un autre est à cet égard significatif — à moins que cette extraction du contexte narratif d'origine n'ait constitué une gêne pour l'enlumineur du manuscrit B.N. Fr. 60).

En fait, la description s'avère un des types de textes les plus difficiles à représenter. Ces deux images de la « Chambre de Beautés » en témoignent, ainsi que de la variété des solutions envisagées par les enlumineurs.

La « Chambre de Beautés » du manuscrit B.N. Fr. 301 de l'*Histoire Ancienne jusqu'à César* est une véritable création picturale à partir du texte. L'image, certes sélective, fonctionne en parfaite harmonie avec lui. Immédiatement identifiable, elle renverrait, même extraite

du manuscrit, à une séquence spécifique du texte, proposant une conception de l'illustration qui est la nôtre.

En revanche, l'enluminure du manuscrit B.N. Fr. 60 du *Roman de Troie* est inséparable du folio où elle s'insère, elle serait incompréhensible sans le texte auquel il est nécessaire de recourir. Elle est un cas limite d'illustration, et à plusieurs titres. Constituée essentiellement à partir de modèles hérités de l'iconographie biblique et repris tels quels, elle donne de la « merveille » d'Orient une vision religieuse. Ensuite, elle présente un cas limite dans le dysfonctionnement entre la rubrique et l'image (fait assez fréquent mais rarement mené aussi loin). Enfin, elle navigue entre deux seuils : si elle se refuse à figurer les éléments de la description complexe, elle s'attache à représenter ce qui dans le texte est le plus « textuel » et le moins susceptible d'être converti en éléments picturaux : la figure de style — fait très rare, sinon exceptionnel, dans l'iconographie romanesque.

Cette image « limite » témoigne aussi des difficultés rencontrées par l'enlumineur et explique peut-être en partie l'absence généralisée de toute représentation de la « Chambre de Beautés » dans les manuscrits du *Roman de Troie* de la B.N.

Mais elle témoigne surtout de l'extrême complexité que peut parfois revêtir la relation entre texte et image, et de la difficulté à constituer une iconographie spécifiquement profane.

ANNEXE

Transcription de la description de la « Chambre de Beautés » d'après le manuscrit B.N. Fr. 301

« En la chambre de beauté gesoit Hectors li preux, ou l'or d'Arabe reflamboie et ou estoient les -XII- pierres précieuses que Diex eslut et fist precieuses. C'est assavoir saphirs, sardoina, thopas, prasme, crisolite, esmeraude, bernis, sardina, escharboucle, calcidoine, alemandines, jaspes et rubin.

En celle chambre avoit -IIII- ymages, en chascun ymage avoit un pilier moult biau. L'un fu de lecthre, l'autre de jaspe, le tiers de onicle, li quars de sardines. Et les y assistrent par art de nigromance trois poëtes moult sages, et mistrent sus chascun pilier -I- ymage de grant biauté. Les -II- estoient en fourme de pucelles, que qui bien les regardoit de prés sembloit que il fussent toutes vives.

La meneur si tenoit -I- mirouer moult bel et mout cler, et si povoit chascun mirer et regarder sa figure et, se aucune chose leur mesavenoit, tantost le povoit apparcevoir.

L'autre damoisele iert moult courtoise, car toute jour joe et s'esbaudist : bale, tumbe et trepe et saut dessus le pilier, que c'est grant merveille qu'elle ne chiet ; puis se rassiet, et se relieve, puis lan-

çoit -IIII- coutiaux et les recueilloit. Et ainsi faisoit le jour six fois ou sept dessus une table d'or longue et lée, et fait merveilles de tel semblans, et ne porroit nuls croire les divers jeux que elle fait le jour par pluseurs fois ; ne n'est nul jeu de ours, ne de loup, ne de autre beste sauvage que elle ne contreface, ne n'est nuls qui leans entre qui ne perde toute melencolie et tout pensers pour la damoysele regarder, ne ne s'en vouldroit ja nuls partir, tandis que l'ymage faisoit les jeux, tant estoit chose delitable et plaisant a regarder.

L'autre ymage qui sus le tiers pilier estoit assis, qui fut entailliés d'une riche pierre qui ophiane estoit appellée, qui a si precieuse vertu que elle rafreschist et renouvelle la couleur des gens ; ne ja grant yre n'aura cils le jour que il l'aura veüe. Et avoie cel ymage une corone riche en la teste, moult precieuse, de rubis et d'esmeraudes, qui chantoit par si grant douceur et par si grant melodie que il n'est son ou monde ne chant si doulz a oïr. Ne n'est nuls qui l'oie qui puisse a autre chose penser ; moult proffite et moult assouage malades et dormans. Apre cel douls chant, jete fleurs fresches et nouvelles sus le pavement de la chambre.

Dessus cel ymage a -I- aigle d'or et de l'autre part -I- satiriau lait et hideus et cornu, et tenoit en sa main une masse d'or roonde comme -I- pain et la getoit a l'aigle tout droit. Et quant l'aigle veoit le cop venir, si voletoit sus, et li cops fiert encontre le mur et resortissoit en sa main ; et ainsi li regete souvent et menu et ne fine ne l'un ne l'autre.

L'autre ymage qui estoit sus le quart pilier regardoit ceus qui en la chambre estoient et demonstroit a chascun par signes la chose que il devoit faire et leur faisoit congnoistre, si que chascun faisoit ce qui estoit a faire ; et se cent fussent en la chambre, si monstroit elle a chascun ce que il avoit a faire, et si ne s'en apparcevoit fors celuy a cuy il le monstroit. Et bien demonstroit quant il estoit temps d'aler et temps de demourer, et ainsi gardoit l'ymage tous ceuls qui leans estoient de vilanie.

Le lis en quoy Hector gisoit ne convient demander se il y ot or et argent : il estoit si preciex que nuls qui dedens repose ne puet souffrir mal ne douleur. Moult fu riches et precieux, et n'est mestier de plus raconter. Ce lit et celle chambre donna le roy Priant a Paris son fils et a Dame Helaine sa femme quant il l'espousa » (folios 93v°b-94v°a).

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 47-70

Danièle SANSY

TEXTE ET IMAGE DANS LES INCUNABLES FRANÇAIS

À une époque où l'image triomphe sous toutes ses formes, l'illustration des incunables reste un domaine encore relativement méconnu qui ne suscite guère l'intérêt des chercheurs : les historiens de l'art et les iconographes de la période médiévale semblent avoir préféré le manuscrit et les enluminures. Pourtant les deux formes d'illustration coexistent dans les dernières décennies du Moyen Age selon des modalités qui leur sont propres, et ce d'autant plus que les imprimeurs ont longtemps laissé aux enlumineurs le soin de rubriquer et, pour les exemplaires de luxe, d'illustrer leurs livres [1]. Il convient donc de prêter une attention particulière à l'utilisation des bois gravés par les imprimeurs dans les débuts de l'imprimerie. En effet, différence majeure avec la miniature, le bois gravé donne naissance à une image multiple qui se répète dans un même livre ou dans plusieurs autres. Jusqu'à présent, les bois gravés ont surtout intéressé les bibliographes, puisque l'utilisation, l'usure ou la modification des bois permettent d'identifier l'imprimeur ou de dater avec davantage de précision une édition. C'est cette optique qui préside à de nombreux recueils relatifs à la gravure sur bois du XVe siècle. Dans son *Histoire de l'imprimerie en France*, Anatole Claudin a accordé une grande place à l'illustration des incunables [2]. Mais il n'existe pas pour la France de recueil de bois gravés comparable au répertoire de Wilhelm Ludwig Schreiber et aux recueils de fac-similés d'Albert Schramm pour les incuna-

1. Voir à ce sujet les études de L. ARMSTRONG concernant le domaine italien : *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*, Londres, 1981, « The impact of printing on miniaturists in Venice after 1469 », *Printing the written word. The social history of books, 1450-1520*, éd. S. Hindman (à paraître).

2. A. CLAUDIN, *Histoire de l'imprimerie en France au XVe et au XVIe siècle*, Paris, 1900. Les principaux éléments d'information donnés par A. CLAUDIN ont été repris sans réserves par A.M. HIND, *An introduction to a History of Woodcut with a detailed survey of work done in the fifteenth century*, Londres, 1935.

bles illustrés allemands[3]. De plus, la plupart des grands catalogues d'incunables ne signalent pas les éditions illustrées ou ne le font pas de manière systématique, ce qui ne facilite guère la constitution de corpus, étape préalable à toute recherche sur les bois gravés[4].

Depuis quatre ans a été entrepris à la Réserve des livres rares et précieux de la Bibliothèque Nationale un inventaire des bois gravés utilisés par les imprimeurs français, réalisé à partir du fonds des incunables conservés à la Bibliothèque Nationale[5]. Sans être exhaustif, celui-ci comprend environ deux mille éditions françaises, correspondant à la moitié de la production imprimée française du XVe siècle et représentant, sans absence majeure, les impressions les plus importantes[6]. D'après le pourcentage établi à partir de ce fonds, il semble que près d'un tiers de ces éditions, environ 620, datant des vingt dernières années du XVe siècle, a été illustré. Une base de données, qui répertorie l'ensemble des images, a été constituée : le dépouillement des éditions a été fait par atelier, selon l'ordre chronologique des impressions, afin d'identifier les différents bois ainsi que leurs réemplois. En même temps, chaque bois est décrit par une légende analytique et une indexation iconographique. Ces orientations à la fois bibliographiques et iconographiques peuvent répondre aux attentes aussi bien des historiens du livre que des historiens de l'art. Une telle recherche apporte en effet de nombreuses informations tant sur les conditions techniques de fabrication du livre et le matériel d'illustration que sur l'activité des imprimeurs et les relations qu'ils ont pu entretenir entre eux. Parallèlement, ce recensement des bois gravés ouvre de nouvelles perspectives sur l'évolution des codes de l'image à la fin du Moyen Age, comme les relations de la gravure avec la miniature, la filiation des programmes iconographiques entre manuscrit et incunable ou encore le passage de la polychromie au noir et blanc. Mais, en préalable à ces multiples interrogations, il est important d'envisager les différentes conditions de production des illustrations à partir des bois gravés.

3. W.L. SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. T. 5 : Catalogue des incunables à figures imprimés en Allemagne, en Suisse, en Autriche-Hongrie et en Scandinavie*, Leipzig, 1910. A. SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Leipzig, 1920-1943, 23 vol.

4. Ainsi toutes les bordures, de même que les initiales ornées et historiées, considérées comme du matériel typographique par les bibliographes, ne sont pas signalées en tant qu'illustration.

5. D. SANSY, « L'illustration des incunables français : enquête sur les bois gravés », *Gazette du livre médiéval*, 14, 1989, pp. 8-11. Ce recensement des bois gravés constitue la base de réalisation du vidéodisque des illustrations des incunables français de la Bibliothèque Nationale, actuellement en cours d'élaboration.

6. Suivant l'usage établi, l'espace géographique de l'imprimerie française ne prend pas en compte Strasbourg qui appartient au domaine germanique, contrairement à Genève, d'influence française.

Vingt ans d'illustration

C'est en Allemagne, au début des années 1460, qu'Albrecht Pfister utilise pour la première fois des bois gravés pour illustrer quelques éditions en langue allemande[7]. Puis Ulrich Han publie en 1466 à Rome l'édition princeps des *Meditationes* de Johannes de Turrecremata ornée de 34 bois[8]. Mais l'un et l'autre ne sont pas imités et ces illustrations restent des cas isolés. Il faut attendre le début des années 1470 pour que l'usage des bois gravés se généralise parmi les imprimeurs allemands, notamment à Augsbourg chez Günther Zainer[9].

Plus de quinze ans après l'Allemagne, les premières éditions illustrées apparaissent en France à Lyon autour de 1478, dans la même période à Genève, puis à Paris vers 1480 (cf. graphique 1). L'évolution chronologique montre une augmentation sensible de leur nombre dans le courant des années 1480. Après 1490, l'utilisation du bois gravé se multiplie de plus en plus, puisque 56 % des éditions illustrées ont été publiées dans cette dernière décennie. Cette proportion correspond aux tendances déjà dégagées pour l'ensemble de la production imprimée française, qui suit à peu près la même progression[10].

Conformément à ce que l'on sait aussi de la répartition géographique des éditions françaises, l'analyse géographique des éditions illustrées traduit la prédominance écrasante des ateliers parisiens : plus de 60 % des éditions illustrées sont d'origine parisienne, alors que seulement 25 % proviendraient de Lyon. Le reste des livres illustrés a été imprimé dans quelques autres villes de province, principalement à Genève, Chambéry et Rouen. Certaines de ces éditions de province ont été en réalité imprimées par des imprimeurs parisiens ou avec leur matériel : ainsi Jean Du Pré édite un Missel à Chartres en 1482 et collabore entre autres avec Pierre Gérard à Abbeville pour l'édition de la *Cité de Dieu* de saint Augustin[11]. Quelques imprimeurs ont travaillé de manière itinérante : après avoir imprimé en Allemagne et en Italie, Johann Neumeister exerce de 1480 à 1483 à Albi, avant de s'installer à Lyon jusqu'à sa mort en 1498[12].

7. F. Geldner, *Die deutschen Inkunabeldrucker. Ein Handbuch der deutschen Buchdrucker des XV. Jahrhunderts nach Druckorten*, t. 1, *Das deutsche Sprachgebiet*, Stuttgart, 1968, pp. 49-50.

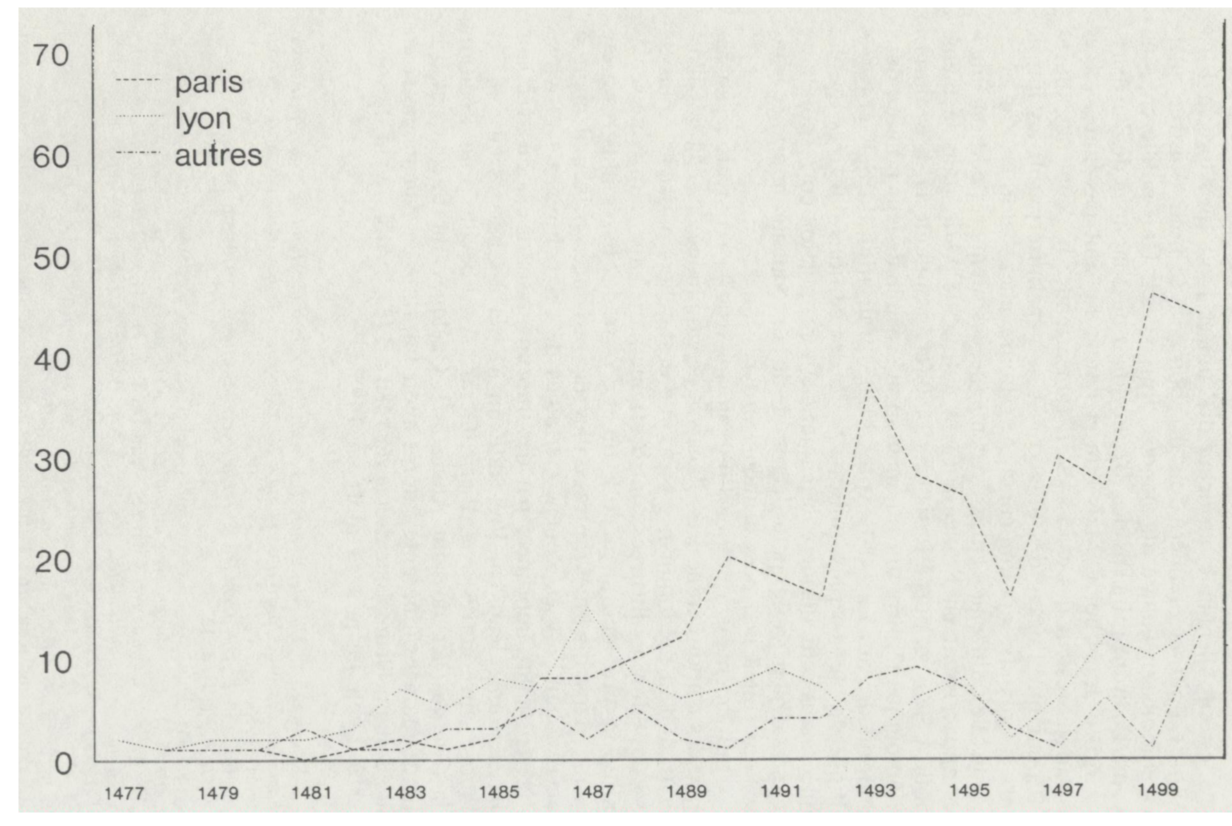
8. *Ibid.*, t. 2, *Die fremden Sprachgebiete*, Stuttgart, 1970, pp. 30-33.

9. *Ibid.*, t. 1, p. 137.

10. J.-M. Dureau, « Les premiers ateliers français », dans *Histoire de l'édition française*, t. 1, *Du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*, Paris, 1982, pp. 163-175.

11. *Missale Carnotense*, Chartres, Jean Du Pré, 31 VII 1482 *(Bibliothèque Nationale. Catalogue des incunables*, [= *C.I.B.N.*], II *H-Z et Hebraica*, Paris, 1981-1985, M-415). Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Abbeville, Jean Du Pré et Pierre Gérard, 24 XI 1486 — 12 IV 1487 (*Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, [= *G.W*], III, Leipzig, 1930, n° 2891 ; *C.I.B.N.*, I, 1, A-690, à paraître).

12. En ce qui concerne l'activité de Johann Neumeister en Allemagne, voir F. Geldner, *op. cit.*, t. 1, p. 39. Sur ses passages en Italie, à Albi et sur son atelier lyonnais, *ibid.*, t. 2, pp. 97-100, 238 et 225-226.



Graphique 1. Production d'incunables français illustrés

70 % des textes illustrés sont en langue vernaculaire. Il s'agit dans la grande majorité de traductions dans un français « normalisé » des principales œuvres du Moyen Age latin et des principales œuvres littéraires françaises des XIVe et XVe siècles : ces textes deviennent alors accessibles à un large public sous une forme que l'image rend encore plus attrayante[13].

Le nombre élevé des bois à sujet religieux s'explique en grande partie par la place prépondérante des ouvrages de cette nature. Les livres de piété, essentiellement les livres d'Heures à l'usage de la dévotion privée des laïcs, constituent une spécialité de quelques ateliers parisiens, notamment ceux de Simon Pigouchet, Étienne Jehannot ou Thomas Kerver. L'illustration de l'Enfance ou de la Passion du Christ est extrêmement bien représentée, non seulement dans les livres de prières mais aussi dans les nombreuses vies du Christ. Les images du Sauveur éclipsent celles, plus rares, de l'Ancien Testament. Ces dernières apparaissent surtout dans les systèmes d'illustrations typologiques, tels qu'ils sont développés dans les traductions du *Speculum Humanae Salvationis* ou dans certains livres d'Heures par exemple. En effet, contrairement à ce qui se passe pour les manuscrits, les Biblës imprimées ne semblent guère accorder de place à l'image, puisqu'une seulement aurait été illustrée. Les images hagiographiques forment un autre pôle de cette iconographie religieuse : outre huit impressions illustrées de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (dont la plus ancienne seulement est en latin), une vingtaine de vies de saints en français offrent aux lecteurs en quête de modèles religieux les images des saints martyrs. D'une manière générale, les artistes ont puisé dans un répertoire iconographique relativement stable et l'on ne constate guère d'innovation majeure. Toutefois, une nouvelle vision de la mort se développe dans l'illustration des *Artes moriendi* ou dans celle de la *Danse macabre* imprimée à Paris par Guy Marchant dès 1485. Ces thèmes nouveaux, qui témoignent d'une évolution profonde de la spiritualité médiévale, trouvent également leur place dans les bordures de quelques livres d'Heures.

Dans le domaine profane apparaît l'intérêt d'un public lettré pour l'histoire : les traductions de Tite-Live, Lucain, Valère Maxime, Suétone et Orose côtoient entre autres celles des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe, du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais ou des *Grandes Chroniques de France*. Ont donc été illustrés les principaux textes qui fondent la culture historique de l'Occident médiéval. Six éditions illustrées du *Fasciculus temporum* de Werner Rolevinck, parmi lesquelles quatre traductions françaises confirmant le succès récent de l'ouvrage, complètent cet ensemble de la littérature historique[14]. La

13. D. Coq, « Les débuts de l'édition en langue vulgaire en France : Publics et politiques éditoriales », *Gutenberg-Jahrbuch*, 1982, pp. 59-72.

14. B. Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, 1980, pp. 301-323.

demande grandissante d'un public avide de livres a suscité aussi la publication de nombreuses œuvres littéraires comme le *Roman de la Rose*, les romans de chevalerie, mais aussi les « plaquettes gothiques », complaintes, farces ou autres pièces en vers, qui se multiplient à la fin du XVe siècle[15].

Dans une proportion beaucoup moins importante, le bois gravé est également utilisé pour l'illustration scientifique. Un des premiers ouvrages scientifiques est la traduction du manuel de chirurgie de Guy de Chauliac qui reproduit de nombreux instruments médicaux[16]. L'illustration devient un support indispensable à la compréhension du texte : ainsi, dans les ouvrages d'arithmétique, différents schémas et figures disposés parallèlement dans les marges du texte, complètent les démonstrations écrites[17]. Dans l'*Arbolaire* publié à Besançon par Pierre Metlinger vers 1486, les 297 bois qui représentent les différentes plantes ont été utilisés dans un souci certain de réalisme documentaire, puisqu'on compte une douzaine de répétitions seulement[18].

Caractéristiques des bois gravés

À partir des 593 incunables français dépouillés à la Bibliothèque Nationale (environ 96 % des incunables français illustrés), plus de 9 700 bois ont été recensés, ce qui représente par le jeu des réemplois et des modifications plus de 63 000 illustrations[19]. Mais de nombreuses nuances doivent être apportées pour atténuer la sécheresse de statistiques encore provisoires (cf. tableau 2).

Les imprimeurs parisiens utilisent proportionnellement moins de bois que leurs collègues lyonnais, mais les réemplois sont plus nombreux, dès la première édition comme dans les éditions postérieures (cf. tableau 3). Il semble que deux tendances se dégagent dans les incunables parisiens : certains bois ne sont employés qu'une fois ou deux ; d'autres, au contraire, sont répétés plus d'une dizaine de fois, y compris dans un même ouvrage. Les livres d'Heures représentent évidemment un cas extrême : le nombre moyen d'illustrations par livre, plus de 660, est très élevé, alors qu'environ cinquante bois originaux appa-

15. D. COQ, « Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », dans *Histoire de l'édition française*, *op. cit.*, pp. 177-193 et « Les tribulations des plaquettes gothiques », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 33, 1989, pp. 47-53.

16. Guy de CHAULIAC, *Chirurgie*, Lyon, Barthélémy Buyer, [Nicolaus Philippi et Marcus Reinhardt], 28 III 1478 (M. PELLECHET, *Catalogue des incunables des Bibliothèques publiques de France*, t. 2, Paris, 1905, n° 3533).

17. Par exemple : Jordanus NEMORARIUS, *Arithmetica*, Paris, Johannes Higman et Wolfgang Hopyl, 22 VII 1496 (*C.I.B.N.*, II, J-302).

18. *G.W.*, II, Leipzig, 1926, n° 2312 ; *C.I.B.N.*, I, 1, A-496 (à paraître).

19. Le dépouillement des incunables et le recensement des bois gravés ont été assurés par Anca BRATU, Éric BERTHON, Franck GRENIER, Cécile QUENTEL, Danièle SANSY et Isabelle TOINET.

		TOTAL	PARIS		LYON	PROVINCE
				Livres d'Heures		
EDITIONS	Nombre	593	307	55	161	70
	% du total	*100%*	*52%*	*9%*	*27%*	*12%*
BOIS	Nombre	9 736	3 782	1 725	2 967	1 262
	% du total	*100%*	*39%*	*18%*	*30%*	*13%*
ILLUSTRATIONS	Nombre	63 370	15 955	36 803	8 558	2 054
	% du total	*100%*	*25%*	*58%*	*14%*	*3%*
BOIS/EDITION	Moyenne	16	12	31	18	18
ILLUSTRATIONS/EDITION	Moyenne	107	52	669	53	29
ILLUSTRATIONS/BOIS	Moyenne	7	4	21	3	2

Chiffres établis au 31/12/91 selon les dépouillements effectués à cette date.

Graphique 2. Bois et illustrations

raissent dans chacun. À Lyon, les cinq éditions du « *Mirouer de la redempcion de lumain lygnage* » (traduction française du *Speculum humanae salvationis*), publiées par Martin puis Matthias Huss entre 1478 et 1488, expliquent le nombre important de bois lyonnais employés dans cinq éditions : le même ensemble de 230 à 250 bois y est repris[20] ; en même temps, les principales représentations de l'Enfance et de la Passion du Christ sont employées par Matthias Huss en 1487 pour certaines des illustrations de la *Grant vita Christi*[21]. Mis à part ce cas particulier, les réemplois entre plusieurs éditions, comme dans une même édition, restent plus limités chez les imprimeurs lyonnais. Contrairement à ce que la moyenne des illustrations par édition laisserait croire (cf. tableau 2), les incunables lyonnais sont en réalité moins illustrés, à l'exception de quelques rares éditions, que ceux de Paris, mais avec davantage de bois : une trentaine d'images en moyenne, une cinquantaine dans les livres parisiens, dans lesquels les utilisations hors contexte sont beaucoup plus fréquentes.

C'est en grande partie la simplicité du dessin qui rend ces images polysémiques et facilite leurs utilisations multiples. Sur le plan technique, la gravure du bois et l'illustration qui en est issue s'apparentent au dessin exécuté en premier pour la réalisation de la miniature. Le dessin du bois est fermé dans un cadre, ou quelquefois dans deux, trois, voire quatre cadres. L'altération des traits, ainsi que la disparition progressive des cadres extérieurs, constituent un indice évident de l'usure des bois, donc de leurs emplois successifs.

Il ne semble plus subsister aucun des bois gravés eux-mêmes qui, au XVe siècle, ont servi pour l'impression et l'on ne sait pratiquement rien des artistes qui les ont exécutés en France, d'autant plus qu'il est difficile de repérer avec certitude les différentes mains. Seul le maître I.D., qui a signé ses bois de ses initiales, est clairement identifiable[22]. Il est toutefois possible de distinguer les bois lyonnais de ceux utilisés à Paris, car ils s'opposent sur le plan artistique : les premiers se caractérisent pour la plupart par un dessin très dépouillé, souvent sans hachures. Ces différences stylistiques s'expliquent en grande partie par l'influence allemande sur l'imprimerie lyonnaise. En effet, certains des imprimeurs ayant travaillé à Lyon, tels Johann Neumeister, Johann Trechsel, Nicolaus Philippi ou Marcus Reinhardt, sont d'origine allemande et sont venus s'installer dans cette ville en amenant avec eux leur matériel[23]. Quelques éditions ont même été exécutées avec des bois d'origine allemande empruntés ou achetés. Ainsi, dans les années 1478-1479, Martin Huss illustre sa première édition

20. *C.I.B.N.*, II, S-353 à S-357.

21. Ludolphus DE SAXE, *La Grant vita Christi en francoys*, Lyon, Matthias Huss et Jacques Buyer, 7 VII 1487 (*C.I.B.N.*, II, L-274).

22. Cl. DALBANNE, « Le Maître I.D. », *Maso Finiguerra*, 4, 1939, pp. 215-252. *Id.*, « L'*Ars moriendi* du Me I.D. », *Gutenberg-Jahrbuch*, 1950, pp. 51-56.

23. A.M. HIND, *op. cit.*, pp. 602, 608, 609 et 614.

Nombre de réemplois	PARIS		LYON	PROVINCE
		Livres d'Heures		
1	72.7%	37.4%	72.7%	82.8%
2	12.2%	27.5%	10.4%	11.1%
3	12.1%	7.4%	6.3%	6.0%
4	1.4%	6.9%	1.0%	0.1%
5	0.6%	4.6%	8.7%	
6	0.6%	2.7%	0.9%	
7	0.2%	1.7%		
8	0.1%	0.9%		
9	0.1%	0.6%		
10		3.5%		
11		3.8%		
12 & +		3.0%		
	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%

Pourcentages établis au 31/12/91 selon les dépouillements effectués à cette date

Graphique 3. Fréquences de réemploi des bois dans des éditions différentes

du *Miroir de la rédemption humaine* avec les bois originaux de l'édition publiée par Bernhard Richel à Bâle en 1476 [24]. Certaines illustrations des incunables lyonnais ont été également copiées sur des éditions allemandes, comme les bois des *Fables* d'Ésope parues en 1484

24. Une comparaison minutieuse entre les deux éditions révèle quelques variations. Martin Huss n'a pas suivi l'ordre des images adopté par B. Richel.

qui ont été gravés d'après ceux de l'édition d'Ulm[25] ; de même, les bois ayant servi à illustrer l'édition des *Périgrinations* de Bernard de Breydenbach en 1488 sont copiés sur ceux de l'édition de Mayence de 1486[26].

L'image de l'incunable est bicolore, noire et blanche, ou plus exactement trait noir/couleur du papier, cette dernière pouvant introduire plusieurs nuances. L'absence de couleur reste la règle la plus générale. Néanmoins, lorsque l'incunable a été colorié, la gravure n'est pas le seul élément du livre éventuellement concerné par la couleur. Certaines initiales, en début de chapitre, de paragraphe ou même de phrase, sont rehaussées de couleur. Des mots ou des rubriques ont été également soulignés et, plus rarement, certaines pages ont une typographie bicolore, rouge et noir. D'autre part, le fait de laisser des surfaces pleines sur le bois permet d'obtenir à l'impression des oppositions entre des parties noire ou blanche, ce que l'on peut déjà considérer comme un premier niveau de coloration. Lorsque la gravure a été coloriée, il reste très difficile de déterminer si l'ajout de couleur est contemporain de l'édition. Aucune tendance systématique ne se dégage apparemment quant à la répartition de la couleur et tous les cas de figure semblent alors possibles :

— La gravure peut ne pas être complètement coloriée, la couleur étant simplement posée sur certaines parties de l'image : ainsi, dans un exemplaire d'une *Danse macabre* publiée à Paris par Guy Marchant, la couleur semble réservée au vêtement féminin, à quelques éléments de la parure, comme à certaines parties du décor[27]. Une étude systématique devrait mettre en lumière si la répartition de la couleur obéit à des systèmes de mise en valeur.

— Lorsque l'illustration est entièrement coloriée, le dessin originel du bois peut être partiellement ou totalement occulté. Dans le premier cas, il s'agit le plus souvent d'éléments du décor qui sont modifiés par le dessin de la couleur. Souvent aussi, dans les exemplaires de luxe destinés notamment à Charles VIII et Louis XII, le bois a été enluminé, au point de modifier totalement le dessin premier.

— Dans un même exemplaire, tous les bois gravés ne sont pas forcément coloriés.

25. *G.W.*, I, Leipzig, 1925, n° 260-265 ; *C.I.B.N.*, I, 1, A-67 (à paraître). À propos de l'édition des *Fables* d'Ésope par Johannes Zainer en 1476, voir P. AMELUNG, *Der Frühdruck im deutschen Südwesten 1473-1500*, Stuttgart, 1979, pp. 93-101.

26. *G.W.*, IV, Leipzig, 1930, n° 5080. Concernant l'œuvre de B. Breydenbach et son édition illustrée par Erhard Reuwich, voir R.W. FUCHS, « Die Mainzer Frühdrucke mit Buchholzschnitten 1480-1500 », *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, II, 1958-1960, pp. 31-71.

27. *Danse macabre*, Paris, Guy Marchant, 2 V 1491 (*G.W.*, VII, Leipzig, 1938, n° 7947).

Une décoration restreinte

L'illustration des incunables doit être envisagée dans une définition large qui englobe aussi bien les scènes narratives qu'une partie des éléments ornementaux[28]. On constate ainsi que la décoration, et particulièrement la décoration marginale, reste très limitée et innove rarement par rapport à celle des manuscrits.

Ainsi les bordures sont beaucoup moins utilisées à Lyon qu'à Paris. Elles représentent surtout des végétaux auxquels se mêlent souvent des animaux réels ou fantastiques, des grotesques ou des personnages (anges, musiciens, chasseurs). Le décor géométrique reste une exception. C'est dans les livres d'Heures que les bordures historiées ont été employées massivement : plusieurs séries sont consacrées à la vie du Christ et aux saints, d'autres aux sibylles et aux danses macabres, d'autres enfin à des jeux ou des scènes de chasse.

L'usage des bordures varie selon leur emplacement dans le livre. Le texte de certaines premières pages (ou début de partie ou de chapitre) est souvent encadré par des bordures de rinceaux ou de végétaux. Sept ou huit morceaux de bois très disparates, de motifs et de dimensions différents, sont alignés bout à bout, pour donner l'impression d'un encadrement. Leur montage maladroit traduit cependant le souci évident de soigner la page initiale du texte, qu'elle soit ou non précédée d'une page de titre. Dans quelques cas, les bordures sont simplement utilisées au début ou à la fin du livre pour encadrer la marque typographique de l'imprimeur ou le colophon[29]. Les encadrements d'une seule pièce, employés par certains imprimeurs, demeurent encore une exception[30]. À l'intérieur d'un livre, les bordures se distribuent de manière inégale, sans que l'on puisse vraiment comprendre ce qui motive le choix et l'emplacement de la bordure dans la marge de droite ou de gauche. D'une manière générale, les bordures sont alors accompagnées sur une même page d'un ou plusieurs bois. Toutefois, quelques incunables n'ont pour seule illustration que des bordures, soit dans la page initiale, soit dans le cours du texte ; celles-ci introduisent alors une rupture, car, habitué à la succession serrée des caractères, l'œil du lecteur est alors surpris.

Les initiales historiées sont très peu utilisées dans les incunables. Dans la production dépouillée jusqu'à présent, on en compte seulement 11 à Paris, 25 à Lyon. Hormis une grande initiale « P » qui

28. Dans le cadre de l'enquête menée à la Bibliothèque Nationale, les bordures, les encadrements, les initiales historiées et les marques typographiques sont recensés : seules les initiales ornées ne sont pas prises en compte.

29. Par exemple : Jean MESCHINOT, *Les lunettes des princes. Vingt-cinq ballades. Commémoration de la Passion*, Nantes, Étienne Larcher, 15 IV 1493 (*C.I.B.N.*, II, M-311), folio k6 v°.

30. Johannes de TURRECREMATA, *Meditationes seu Contemplationes devotissimae*, Albi [Johannes Neumeister], 17 XI 1481 (*C.I.B.N.*, II, T-391) : le même encadrement est utilisé 28 fois.

apparaît souvent dans les livres imprimés pour le libraire parisien Antoine Vérard et qui représente un auteur au travail[31], les autres ont un sujet religieux : le Christ bénissant (initiale « I ») dans plusieurs éditions de Pierre Le Rouge[32], ou bien la Trinité (initiale « A ») dans un missel de Rouen[33]. L'initiale historiée est alors utilisée en tête de livre ou de chapitre.

L'essentiel des bois gravés est donc constitué de gravures narratives dont le choix et la répartition dans les incunables obéissent principalement à deux cas de figure. Soit l'image suit fidèlement le texte et l'on peut alors parler d'illustration au sens véritable du terme. Soit l'image n'a plus aucun rapport de sens avec le texte qu'elle est censée illustrer, et il convient alors de s'interroger sur la fonction de ces bois et le rapport du lecteur à l'image. Meyer Schapiro a déjà souligné la manière dont le bois gravé, souvent réemployé ou répété dans une même édition, ne prend tout son sens que dans son contexte d'insertion[34]. Mais il faut nuancer cette affirmation. En effet, dans le domaine de l'iconographie religieuse, l'image demeure compréhensible pour le lecteur, quelle que soit sa situation dans le texte. Les représentations les plus fréquentes, notamment celles de la vie du Christ et de sa mort sur la Croix, font partie de la mémoire iconique de tous les chrétiens[35]. Pour l'illustration profane en revanche, le contexte d'utilisation du bois devient déterminant pour la compréhension de l'image, l'identification des personnages ou de l'action.

Des images multiples...

L'iconographie en rapport étroit avec le texte apparaît dans des ouvrages pour lesquels les bois ont été très certainement gravés de manière spécifique et forment un ensemble cohérent que l'on retrouve souvent dans les rééditions postérieures d'un même texte, comme dans le cas de l'illustration lyonnaise du *Miroir de la rédemption humaine*. Il arrive ainsi que des séries de bois passent d'un atelier à l'autre pour

31. Voir entre autres : *Lucain, Suétone et Salluste en français*, Paris, Pierre Le Rouge pour Antoine Vérard, 22 XII 1490 (*C.I.B.N.*, II, L-224), folios a3 r° et m6 r° ; P. Orose, *Le premier [— le second] volume de Orose*, Paris [Pierre Le Rouge] pour Antoine Vérard, 21 VIII 1491 (*C.I.B.N.*, II, O-64), folios a1 r°, b2 r°, d8 v°, i5 v°, n6 r°, A2 r°.

32. Par exemple : *La mer des hystoires*, Paris, Pierre Le Rouge pour Vincent Commin (*C.I.B.N.*, II, R-221), 1re partie, VII 1488, folio a1 ; 2e partie, II, 1488/89, folio I8 v°. P. OROSE, *op. cit.*, folio a3 r°.

33. *Missale Redonense*, Rouen, Jean Mauditier et Pierre Olivier pour Robert Macé à Caen et Jean Macé à Rennes, 1500 (*C.I.B.N.*, II, M-443), folio a1 r°.

34. M. SCHAPIRO, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague-Paris, 1973, p. 9.

35. H. TOUBERT, « Iconographie et histoire de la spiritualité médiévale », *Revue d'Histoire de la spiritualité*, 50, 1974, pp. 265-284, et en particulier pp. 273-277 ; repris dans *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris, 1990, pp. 19-36.

l'illustration d'un même texte. À Lyon, les 61 bois illustrant le *Procès de Bélial* ont été utilisés d'abord par Martin Huss en 1481 et par Matthias Huss en 1483 et 1485. Jean Fabri en 1490, puis Jean de Vingle quatre ans plus tard, les réemploient[36]. Malgré quelques variations dans le lot initial de bois — certains disparaissant, un ou deux étant rajoutés —, la série de base demeure inchangée. Quelques bois circulent aussi entre les deux principaux centres de l'imprimerie, Paris et Lyon, mais le phénomène se constate moins fréquemment qu'au sein d'une même ville. Dans son édition du *Roman de la Rose* antérieure au 18 mai 1497, l'imprimeur parisien Jean Du Pré reprend l'ensemble des bois de l'impression lyonnaise faite par Guillaume Le Roy aux environs de 1487-1488 et y ajoute une série de bordures qui fait partie de son propre matériel[37]. Inversement, les bois parisiens employés pour l'illustration de la *Nef des fous*, d'abord par Félix Baligault en 1497, puis par Jean Philippi en mars 1498, sont réutilisés à Lyon en juillet 1498 par Jacques Sacon dans son édition du texte. Les bois sont à nouveau à Paris chez Guy Marchant en 1500, lorsqu'il édite cette œuvre de Sébastien Brant.

À défaut d'utiliser ou de posséder les bois appropriés, les imprimeurs ont parfois cherché à adapter leur matériel d'illustration au contexte grâce à différents procédés :

1) La copie d'une édition antérieure pour laquelle les imprimeurs font graver une nouvelle série de bois s'inspirant étroitement de l'illustration de l'édition utilisée comme modèle. L'illustration lyonnaise de l'édition de la *Mer des Histoires* par Jean Du Pré en 1491 copie les bois de l'édition publiée à Paris par Pierre Le Rouge en 1488[38]. On y retrouve, entre autres, de grandes généalogies, que Pierre Le Rouge utilise encore en 1491 à Paris pour son édition d'Orose exécutée pour Antoine Vérard. L'artiste a reproduit des motifs iconographiques déjà utilisés, tout en les modifiant et en y apportant sa touche personnelle.

Les graveurs ont parfois effectué de remarquables copies à l'identique, faisant preuve d'une très grande habileté. On peut ainsi relever dans une série deux bois représentant exactement la même scène et dont l'un est la copie à l'identique de l'autre. Aux feuillets conjoints k4 verso et k5 recto d'une édition lyonnaise du *Procès de Bélial* (fig. 1) se trouvent placés en regard un bois et sa copie fidèle qu'il est difficile de distinguer au premier regard. Ces deux pages passent ensemble sous la presse et ceci explique peut-être pourquoi l'imprimeur a fait dupliquer le bois[39].

36. *C.I.B.N.*, II, J-55 à J-59.

37. Sur les éditions du *Roman de la Rose*, voir F. Bourdillon, *The early editions of the Roman de la Rose*, Londres, 1906.

38. *C.I.B.N.*, II, R-221 et R-222.

39. Jacques de Teramo, *Belial en francois*, Lyon, Jean Fabri, 15 X 1490 (*C.I.B.N.*, II, J-58).



Fig. 1

2) La modification. Le fait de regraver quelques détails de l'image permet de réutiliser le bois en fonction de contextes différents. C'est souvent le cas de grands bois utilisés par Antoine Vérard et mettant en scène des figures d'autorité. Dans les *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe imprimées par Jean Maurand pour Antoine Vérard, un des grands bois placé au début de la troisième partie représente l'empereur Néron[40] (fig. 2). Dans les *Grandes Chroniques de France*

40. Flavius JOSÈPHE, *De la Bataille Judaïque*, Paris, [Jean Maurand] pour Antoine Vérard [post 7 XII 1492] (*C.I.B.N.*, II, J-314), folio o7 v° ; au début de la sixième partie, le même bois désigne l'empereur Titus.

publiées quelques mois plus tard, ce même bois est réemployé, mais, pour les besoins du texte, l'empereur est transformé en roi (fig. 3) : la couronne impériale a été échoppée et seules quelques traces, ainsi que la longueur inégale des hachures, laissent deviner le procédé[41].

3) Les inscriptions permettent de pallier la polysémie de ces images et d'accentuer leur adéquation au texte. Beaucoup de bois servant à l'illustration de textes profanes représentent en effet des hommes et des femmes qu'il est difficile d'identifier en dehors de leur contexte d'insertion. Dans le grand bois qui illustre la première page des *Antiquités judaïques*[42], trois scènes sont représentées à l'intérieur d'un cadre unique selon un procédé qui n'est pas très fréquent : au premier plan, l'entrée du roi Charles VIII dans une ville ; au second plan, la dédicace du livre au roi de France ; au troisième plan, une scène de pillage (fig. 4). Dans la scène de dédicace, au centre du bois, un homme debout à l'écart tient un phylactère qu'il désigne du doigt : le nom de « JOSEPHUS » y est inscrit, faisant référence à l'auteur. Le bois réapparaît dans le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais publié en 1495, mais l'inscription a été échoppée et n'a pas été remplacée[43].

Parfois, la modification des inscriptions, figurant souvent dans des phylactères, permet de réemployer un seul bois pour représenter des personnages différents dans un même texte. Dans une édition parisienne de *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*[44], un bois montre un homme et une femme face à face dans une pièce : au folio A1 verso, les phylactères les désignent respectivement comme Pierre et Maguelonne ; au folio B2 verso, il s'agit alors de Pierre et de la nourrice.

4) Les cassures et les assemblages. Certains bois peuvent être volontairement sciés, divisés en plusieurs morceaux, qui sont ensuite utilisés de manière indépendante. La structure relativement simple des bois facilite une telle opération, puisque l'image opère rarement des synthèses narratives, comme dans l'illustration des *Fables* d'Ésope à Lyon[45], où plusieurs épisodes de chaque fable sont réunis dans un même cadre. La plupart du temps, lorsque plusieurs scènes ou groupes de personnages sont représentés dans un bois, ils sont séparés soit par un simple trait, soit par un élément architectural qui compartimente l'image et suggère en quelque sorte l'axe de la fragmentation.

41. *Grandes Chroniques de France*, Paris, Jean Maurand pour Antoine Vérard, 2e volume, 09 VII 1493 (*G.W.*, VI, 6677), folios M6 et X4.
42. Flavius JOSÈPHE, *op. cit.*, folio a2 r°.
43. Vincent de BEAUVAIS, *Miroir historial*, Paris, pour Antoine Vérard, 29 IX 1495 — 7 V 1496 (*C.I.B.N.*, II, V-190), 2e volume, folio AA1 r°.
44. *La belle Maguelonne*, Paris, Jean Trepperel, 15 V 1493 (*C.I.B.N.*, II, P-354).
45. *C.I.B.N.*, I, 1, A-67 (à paraître).



Fig. 2



Fig. 3

Inversement, la juxtaposition de bois (ou de parties de bois) offre la possibilité de constituer une image nouvelle, mais elle reste relativement rare dans les incunables français. Il n'existe pas en effet d'exemples aussi poussés d'assemblages de bois que ceux exécutés par les imprimeurs strasbourgeois[46]. Dans l'édition lyonnaise d'*Eurial et Lucresse*, quelques personnages sont associés à l'intérieur d'un cadre double. Une figure féminine, toujours identifiable par le phylactère, illustre tous les personnages féminins du texte[47]. Bien que très proches, les deux bois ne sont jamais complètement alignés et ne sont pas toujours placés à la même hauteur.

... Et polysémiques

L'inadéquation entre le texte et l'image naît souvent de la répétition du bois hors de son contexte et/ou sans aucun critère d'identification de la scène ou des personnages. Les exemples de ce type abondent. Même lorsque les bois semblent illustrer fidèlement un texte, la répétition d'un bois dans une même édition peut donner une autre signification à la scène représentée.

L'exemple de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, imprimée à Lyon par Matthias Huss en 1486, illustre parfaitement la polysémie des bois représentant les saints, dont beaucoup sont utilisés pour illustrer des chapitres portant sur des saints différents. Certains attributs iconographiques perdant progressivement leur fonction de désignation et d'individualisation du personnage, la signification de l'image devient en quelque sorte générique.

Le bois qui illustre au folio d4 le chapitre sur saint Marcel (fig. 5) montre comment des attributs trop spécifiques seraient presque contraires à la fonction du bois gravé. Ici, le saint est d'abord le pape et ce sont les insignes de l'autorité pontificale qui vont servir à l'identifier. Dès lors, le bois peut être utilisé pour tous les autres souverains pontifes dont la sainteté a été reconnue. Le même procédé reste valable pour les scènes de martyres qui sont répétées jusqu'à six ou huit fois. Le bois qui illustre au folio g4 le martyre de saint Longin (fig. 6), auquel on coupe la tête, est réutilisé pour d'autres saints : saint Second martyr, saints Gordien et Épimaque, saint Pancrace, saint Symphorien, saint Félix et saint Audacte, saint Quintin et enfin saint Chrisogone[48]. Tous ont été décapités, topos du martyre au même titre que la lapidation ou la mort sur le bûcher.

46. C. Dupeux, *L'imaginaire strasbourgeois. La gravure dans l'édition strasbourgeoise 1470-1520*, Strasbourg, 1989, en particulier pp. 29 à 39 : « Les combinaisons de bois : une spécificité strasbourgeoise ».

47. Pius II, *Eurial et Lucresse*, [Lyon, Jean de Vingle, circa 1494-1497] (*C.I.B.N.*, II, P-383).

48. Jacques de Voragine, *Legenda aurea*, Lyon, Matthias Huss, 20 VII 1486 (*C.I.B.N.*, II, J-92), folios h5 v°, l2 v°, l3 r°, r3 v°, s3 v°, y4 v°, 7 r°.



O nom de Dieu tout puissāt
a la louēge de sa tresglorieu
se mere: & de toute la court
celeste de paradis A lhōneur
aussi & reuerēce de la souueraine royalle
mageste de vous Charles par la grace
de dieu roy de france huytiesme de ce
nom apres la translation du liure q̄ fist
paoul Orose / lequel vous ay translate
depuis na gueres pour reprouuer lin-
crudelite daucuns heresies en leur mon
strāt les miseres du monde: & specialle-

Fig. 4



Fig. 5

Dans la représentation du bourreau de saint Quintin, le vêtement ouvert — mais on trouve dans d'autres bois du même ouvrage des bourreaux dont la nudité est davantage marquée — ainsi que la polychromie des chausses accentuent l'infamie de son rôle. Il est intéressant de noter que, aux folios 12 verso et 13, dans lesquels ce bois illustre le martyre des saints Gordien et Épimaque, puis celui de saint Pancrace, il est répété deux fois, presque successivement. La couleur n'aide pas à individualiser les saints puisque leur vêtement ou le système pileux, barbes et chevelures, sont peints de manière presque

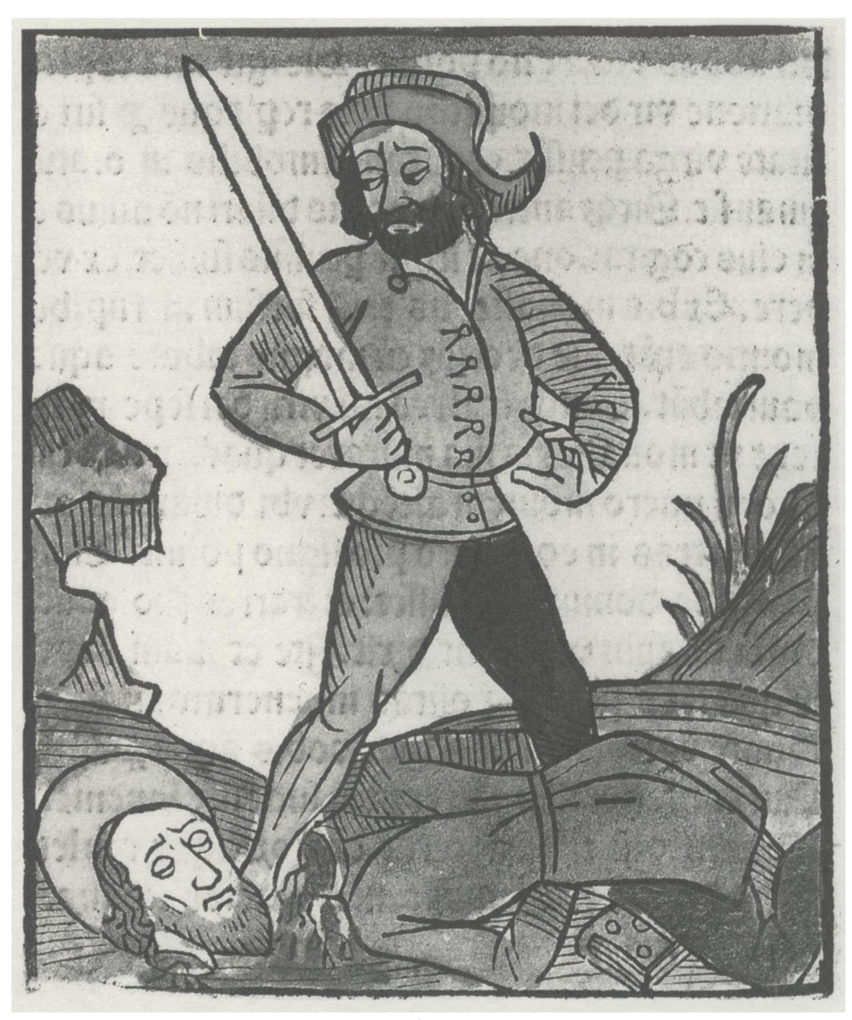


Fig. 6

identique, dans les mêmes tons brun ou jaune ; seule la répartition de la couleur varie légèrement, mais le système chromatique ne joue pas un rôle primordial pour différencier les personnages. Ainsi, en n'utilisant que les principaux éléments de la codification de l'image médiévale, le bois gravé offre une grande souplesse dans ses possibilités de réemploi.

Mises à part les bordures décoratives dont certaines peuvent être employées plus de soixante fois dans un même livre, trois types de scènes narratives sont fréquemment répétées :

1) Les figures d'autorité, tels que les saints, les auteurs au travail ou les rois. Dans les éditions du *Miroir de la rédemption humaine* imprimées à Lyon, le même couple royal désigne, sans aucune adaptation au contexte mais par son seul emplacement, aussi bien Salomon et la reine de Saba que David et Abigaïl, ou encore Assuérus et Esther[49]. De la même manière, dans les scènes de cour ou de conseils royaux, seuls les *regalia*, dont ne subsiste souvent que la couronne, identifient le roi par sa fonction et permettent, comme dans les Romans de Troie, d'illustrer les conseils des différents souverains par le même bois[50].

2) Les scènes de bataille. Tout combat peut être illustré sans difficulté par n'importe quel bois gravé représentant des affrontements de soldats ou des cavaliers. L'absence de couleur devient un élément majeur de polysémie. Dans la miniature, l'héraldique, même imaginaire, ou de simples oppositions chromatiques, distinguent sans équivoque les protagonistes et les imposent au lecteur, en valorisant les bons combattants au détriment des mauvais. La structure de l'image du bois gravé restant identique à celle de l'enluminure, c'est par son pouvoir d'imagination, au gré de son plaisir, que le lecteur identifie lui-même des groupes rarement différenciés[51]. Si les illustrations guerrières sont très nombreuses dans les ouvrages imprimés à Paris pour Antoine Vérard, elles sont obtenues à partir de cinq ou six bois seulement. Deux ou trois images selon le type de combat, équestre ou naval, alternent notamment en fonction des impératifs de la composition des cahiers.

3) Les personnages représentés en pied dans un décor variable (extérieur ou intérieur) sans aucune gestuelle précise permettant de déduire une action et sans aucun critère d'identification. Ainsi, dans une édition du *Grand Testament* de François Villon, la même figure féminine représente tour à tour « Beaulté d'amour » et « la grosse Margot », selon les indications éventuelles des rubriques du texte[52]. Parfois les noms gravés sur les bois dans des éditions antérieures ne sont pas modifiés ou effacés lors d'une nouvelle impression et l'identification devenue caduque introduit un léger glissement de sens.

49. Par exemple, *Mirouer de la redempcion de lumain lygnage*, [Lyon, Martin Huss], 26 VIII 1478 (*C.I.B.N.*, II, S-353), folios t2 v° et t4 r°.

50. Jacques MILLET, *La Destruction de Troie par personnages*, Lyon, Matthias Huss, 5 I 1485/86 (*C.I.B.N.*, II, M-364).

51. À propos de la polysémie des scènes de combat, voir A. CHARON-PARENT, « Jean Bonfons, libraire parisien, et l'illustration des romans de chevalerie », dans *Le livre et l'image en France au XVIe siècle*, Cahiers V. L. Saulnier, n° 6, Paris, 1989, pp. 57-64.

52. François VILLON, *Le Grant Testament. Codicille. Ballades. Petit testament*, Paris, Pierre Levet, 1489 (*C.I.B.N.*, II, V-178). Les bois de Pierre Levet sont repris en 1497 par Jean Trepperel pour l'illustration du même texte (*C.I.B.N.*, II, V-182). Dans son édition de 1490 (*C.I.B.N.*, II, V-181), Pierre Le Caron, qui utilise une autre série, emploie deux bois différents pour les figures féminines.

L'iconographie profane, par essence davantage polysémique, n'est pourtant pas la seule à opérer des écarts entre le texte et l'image. Les plus importants naissent de l'insertion « hors contexte » d'un ou plusieurs bois dans des séries cohérentes d'images, brisant ainsi leur apparente unité. Cette situation semble beaucoup plus fréquente à Paris où les imprimeurs ont travaillé avec un nombre de bois plus restreint qu'à Lyon. Dans les *Antiquités judaïques*, de nombreuses illustrations de l'Ancien Testament, telle une arche de Noé, sont insérées au milieu de quelques batailles, comme si l'imprimeur avait manqué de bois et en avait pris un de dimension semblable aux autres pour continuer à répartir assez régulièrement l'illustration[53]. Le « hors contexte » concerne aussi des séries entières, comme dans un *Roman de la Rose* édité pour Antoine Vérard : les bois proviennent de séries différentes ayant illustré plusieurs éditions antérieures, notamment les *Cent nouvelles nouvelles* en 1486 ou Orose en 1491. Si les bois illustrant les vices ont encore quelque pertinence, ceux qui représentent des scènes de l'Ancien Testament n'en ont plus aucune et il apparaît très vite que l'image se suffit à elle-même, servant simplement à structurer la mise en page des différents chapitres du texte[54]. Dans beaucoup d'incunables, les pages laissées blanches au début du premier cahier ou à la fin du dernier sont aussi décorées de bois, qui n'ont pas de rapport systématique avec le contenu de l'ouvrage. Si l'image semble alors nécessaire pour remplir un espace vide, c'est aussi parce qu'elle répond à la demande d'un public en quête d'images. Lorsque l'illustration s'éloigne du texte, elle développe un discours parallèle et autonome qui satisfait les rêves et l'imaginaire du lecteur[55]. Il n'est pas sûr en effet que l'exigence d'un rapport de sens cohérent entre l'image et le texte a été ressentie comme absolument nécessaire et qu'il ne s'agit pas plutôt d'une vaine recherche du lecteur moderne. L'illustration de l'incunable n'a pas été forcément envisagée en fonction de programmes iconographiques comme dans le manuscrit. Dans une certaine mesure, elle est également soumise aux contraintes des techniques de l'imprimerie. De nombreux critères, tels que le nombre de bois disponibles ou leurs dimensions, de même que la rapidité de fabrication du livre, ont eu des conséquences plus ou moins visibles sur le choix et le rythme des images.

Le statut de l'image à la fin du XVᵉ siècle apparaît donc différent selon sa nature. Les incunables enluminés, comme les exemplaires sur parchemin publiés par Antoine Vérard et présentés au roi de

53. Flavius JOSÈPHE, *op. cit.*, folio y8 r°.

54. Cette fonction de l'image mériterait à elle seule une étude particulière.

55. M. PASTOUREAU, « L'illustration du livre : comprendre ou rêver ? », dans *Histoire de l'édition française, op. cit.*, pp. 501-529, en particulier p. 529 pour la fonction onirique de l'image.

France[56], cherchent encore à imiter le manuscrit dans leur décoration et leur illustration : la miniature garde, semble-t-il, une plus grande valeur esthétique et marchande. Cependant, un livre décoré de bois gravés offre manifestement plus d'attraits pour le lecteur qu'un autre dépourvu de toute illustration. Car le livre se donne à regarder, tout autant qu'à lire.

56. E.P. SPENCER, « Antoine Vérard's Illuminated Vellum Incunables », *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing*, Colloque The Warburg Institute 12-13 mars 1982, Londres, 1983, pp. 62-65 ; M.B. WINN, « Antoine Vérard's Presentation Manuscripts and Printed Book », *ibid.*, pp. 66-74.

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 71-90

Christiane RAYNAUD

LE PAPE, LE DUC ET L'HÔPITAL DU SAINT-ESPRIT DE DIJON

Le manuscrit des Archives hospitalières de Dijon (A4) est célèbre. Il comporte 58 folios et 22 grandes enluminures des folios 5 à 26[1]. Ce recueil de bulles, d'actes et d'images a été exécuté en Bourgogne au milieu du XVe siècle pour remercier Philippe le Bon de son intervention en faveur de l'hôpital du Saint-Esprit de Dijon dans ses querelles avec l'hôpital de Besançon et face aux revendications des frères de Montpellier. La date exacte de réalisation du manuscrit, les copistes et le peintre ne sont pas connus. Le recueil s'interrompt après la dernière grande peinture et n'est continué qu'au XVIe siècle.

Le corpus iconographique comprend deux images de présentation (fol. 5 et fig. 1), dix images qui racontent la fondation légendaire de l'hôpital Sainte-Marie in Saxia à Rome[2] au XIIe siècle (fol. 7 à 16) et sept qui évoquent ensuite les circonstances de la fondation de l'hôpital du Saint-Esprit de Dijon au début du XIIe siècle sur le modèle romain, car Rome est chef d'ordre (fol. 17 à 24)[3]. Le manuscrit se

1. Elles sont de grande taille : 18 × 18 cm.

2. Fol. 7 : Des Romaines noient leurs enfants dans le Tibre ; fol. 8 : Le pape est malade, un ange lui apparaît et lui conseille pour guérir d'aller faire pêcher dans le fleuve ; deux médecins (?) discutent devant le lit. Fig. 2 : Avec l'accord des cardinaux, il fait envoyer des pêcheurs ; fol. 10 : ... qui ramènent dans leur filet des cadavres d'enfants ; fol. 11 : Cette pêche tragique est présentée au pape qui cherche une solution ; fol. 12 : Un ange lui apparaît à nouveau ; fol. 13 : Sur le conseil de ce dernier, il part avec sa mule ; fig. 3 : ... et fait construire là où la mule s'agenouille un hôpital ; fol. 15 : L'ange lui apparaît une troisième fois, à sa prière, et lui donne les armes de l'ordre du Saint-Esprit qui prend en charge l'hôpital ; fol. 16 : Le pape donne aux religieux la Veronica (voile avec l'effigie du Christ conservé dans l'église Saint-Pierre de Rome depuis le VIIIe siècle, du nom de Véronique qui, lorsque le Christ s'affaisse sous le poids de la croix, s'approche et essuie sa face. L'image de Jésus reste imprimée sur le tissu) et leur habit.

3. Fol. 17 : Eudes III le Vaillant est pris dans une tempête lors du passage Outremer ; il fait vœu s'il en réchappe, de construire une chapelle ; fol. 18 : Eudes part de Jérusalem ; fol. 19... se rend à Rome et raconte son aventure au pape ; fol. 20 : Le pape lui fait visiter l'hôpital Sainte-Marie ; fol. 21 ... et lui accorde des bulles l'auto-

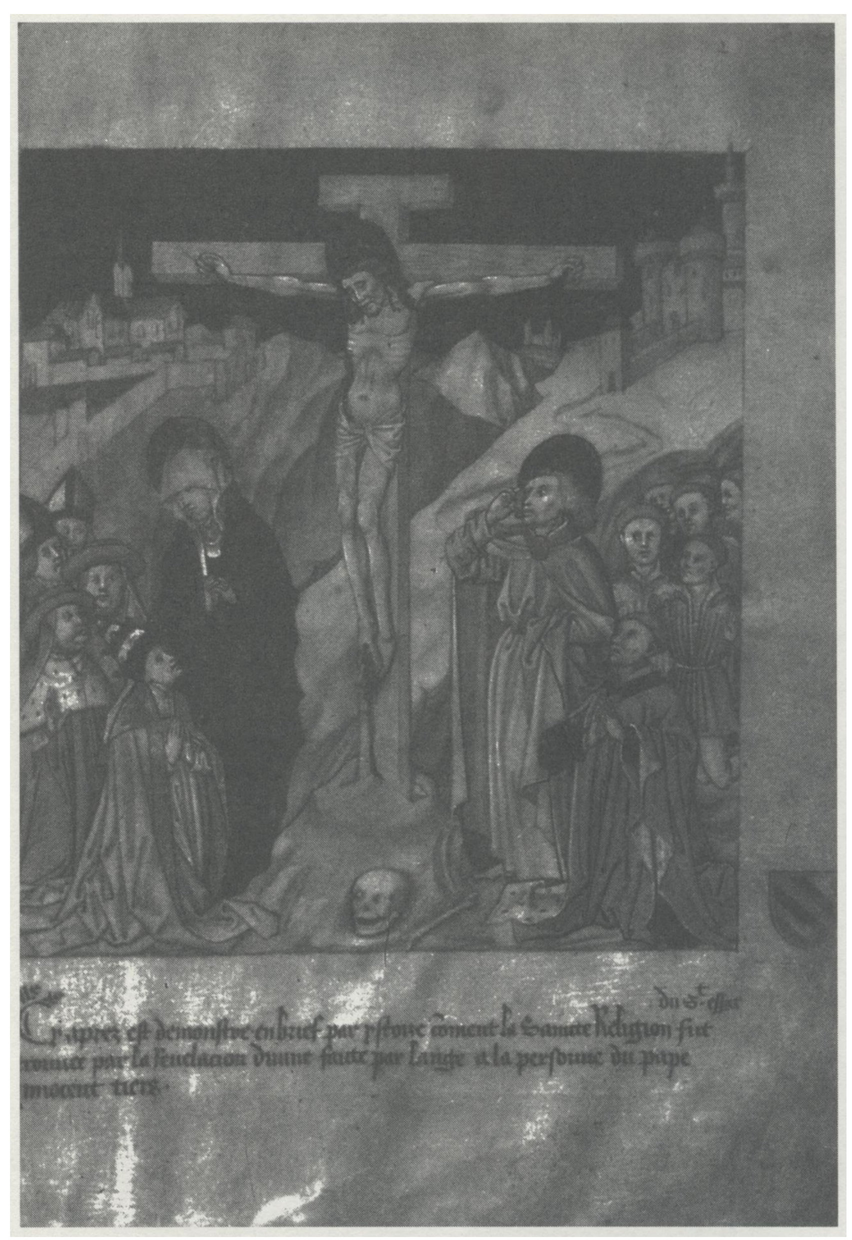


Fig. 1. Image de présentation : Devant l'hôpital du Saint-Esprit et la ville de Dijon, prient au pied de la croix, avec Marie, Innocent III, deux représentants du Sacré-Collège, l'évêque de Langres et l'abbé mitré de Cîteaux (?), avec saint Jean, le duc de Bourgogne et sa cour.

termine par la visite de Philippe le Bon et Isabelle de Portugal à la maison de Dijon (fig. 4) et la confirmation par Nicolas V de tous ses privilèges au chapitre général de l'ordre à Rome en 1450 (fig. 5).

Ces images ont été décrites pour la première fois en totalité par G. Peignot[4]. Depuis, elles n'ont fait l'objet que d'études partielles : pour Rome, par Pietro de Angelis par exemple[5] et, de manière plus récente, par Ingeborg Walter[6], et pour Dijon par Isabelle Rorbacher[7]. Dans ces conditions, il m'a semblé qu'il y avait place pour quelques remarques d'ordre général...

La manière dont est présenté l'hôpital idéal est l'indice du rôle secondaire dévolu au problème de la charité. De fait, les interventions papales à Rome et à Dijon, et surtout la politique religieuse des ducs, sont l'essentiel et expliquent d'ailleurs l'inachèvement du manuscrit. L'infanticide, fol. 7, qui de prime abord retient l'attention, ne joue plus qu'un rôle mineur dans une œuvre de propagande conçue pour défendre les intérêts de l'hôpital et tout à la gloire de ses deux protecteurs.

L'hôpital idéal

Ce recueil d'images présente en effet un idéal. Le peintre n'a pas pour ambition de donner une vue exacte de la réalité, mais de lui être fidèle en donnant à son public quelques repères lui permettant d'identifier sans ambiguïté les lieux. D'autre part le peintre embellit la réalité, non seulement pour flatter son commanditaire et impressionner ses lecteurs, mais parce qu'il propose de cette manière un modèle à suivre : il peint l'hôpital tel qu'il devrait être. En tout cas, dans un manuscrit consacré à l'Assistance, personnel soignant et assistés n'occupent jamais le premier plan ou la place centrale de l'image, ce qui est un élément important pour apprécier l'objectif et la portée du programme iconographique. Pourtant même si leur place est réduite, l'œil est d'abord attiré par eux puisque le plan du fond est

risant à édifier un hôpital à Dijon ; fol. 22 : Le duc fait une joyeuse entrée à Dijon ; fig. 4 (fol. 23) : Puis, se conformant aux conseils des gens du métier, il fait construire l'hôpital ; fig 5 (fol. 24) ... et donne au recteur de l'hôpital et aux frères du Saint-Esprit les bulles du pape.

4. G. PEIGNOT, *Histoire de la fondation des hôpitaux du Saint-Esprit de Rome et de Dijon*. Extrait des mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or en 1838.

5. Pietro di ANGELIS, Tome I. *L'ospedale di Santo Spirito in Saxia,* Rome, 1960.

6. Ingeborg WALTER, « Die Sage der Gründung von Santo Spirito in Rom und das Problem des Kindermordes », *Mélanges de l'école française de Rome Moyen Age*, t. 97, 1985, 2, pp. 819-879 (accompagné de sept images du manuscrit) ; Sylvie LAURENT dans *Naître au Moyen Age*, Éditions Le Léopard d'Or, 1989, reproduit le folio 7.

7. Le mémoire de maîtrise d'Isabelle RORBACHER (1987) porte sur les *Hôpitaux de Dijon au XVe siècle et leurs rapports avec la ville.*

le premier à être lu dans une image[8], du moins s'il n'entre pas en concurrence avec d'autres éléments. Les bâtiments n'ont pas un rôle aussi modeste.

Des bâtiments considérables, objet de toute l'attention des fondateurs

Ils apparaissent dans neuf images, quatre pour Dijon, le reste pour Rome, mais trois concernent alors le site et la situation :

L'hôpital de Dijon est le plus grand de la ville qui en compte huit. Il comporte un ensemble important de constructions. Le terrain sur lequel il s'élève est situé au sud-ouest, à l'extérieur de l'enceinte fortifiée de la ville, sur un ilôt entre les deux ponts de l'Ouche, sur la route de Chalon-sur-Saône à Dijon. Site et situation, qui se rencontrent ailleurs, correspondent bien aux multiples fonctions de l'hôpital.

La fig. 1 donne une vue des constructions telles qu'elles se présentaient au XV[e] siècle[9]. L'allure générale est à peu près conservée. Sont mis en valeur le rôle de l'église qui commande tous les bâtiments, l'ampleur du bâti, et l'éloignement de la ville dont la porte de Beaune est visible à droite[10]. Par contre la rivière disparaît, et alors que très nettement un chemin serpente de Dijon au duc, aucune voie ne conduit à l'hôpital. Dijon fait la puissance du duc, l'hôpital ne fait pas celle de l'évêque de Langres (et de l'abbé de Cîteaux ?), des cardinaux, et du pape.

La construction de la maison mère est l'œuvre[11] d'Innocent III. Pour *l'hôpital de Sainte-Marie in Saxia*, le site et la situation revê-

8. M. PASTOUREAU, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés,* Paris, Seuil, Librairie du XX[e] siècle, 1991, p. 52.

9. Sur une éminence à l'intérieur d'un mur qui clôt un jardin, un premier ensemble touche l'église d'un côté et de l'autre aboutit à la grande porte. Le bâtiment à gauche comporte un étage. Le tout est dominé par une église avec un clocher à plan carré ; derrière l'hôpital et l'église, les dépendances.

10. Sa puissance se traduit par le fait qu'une tourelle sort du cadre de l'image. Une autre forteresse au loin évoque la richesse de la région, peut-être Montbard.

11. L'entrée principale de l'hôpital de Dijon est représentée fol. 23. Une partie des faubourgs de l'Ouche au fond avec onze maisons et une barque, est reliée au site de l'hôpital par un pont dont il ne reste dans l'image qu'une des huit arches et un avant-bec. À droite la porte est ornée des armoiries de Philippe le Bon car le grand duc d'Occident est assimilé à Eudes le Vaillant qui, véritable fondateur de l'hôpital, préfigure son lointain successeur, et n'a pas encore « *ordonné ung maitre et plusieurs religieux* ». I. Rorbacher pense qu'il s'agit de la porte d'Ouche avec au-dessus les armoiries de la ville, mais elle est devant le duc et non derrière lui. La porte de la ville comporte d'ailleurs un pont-levis. Quant aux armoiries, ce sont celles du duc de Bourgogne en 1443. La porte comporte deux porches non fermés. Le premier s'ouvre sur une porte en bois, le second sur un pan de mur. Au-dessus de la porte la toiture d'un bâtiment, son épi, une fenêtre protégée par un volet avec une vue en forme de croix.

La disproportion entre les hommes et le bâtiment est banale, la couleur rose aussi. De toute évidence les acteurs jouent le rôle principal. Philippe prend conseil des gens de métier pour la construction de l'hôpital, ce qui l'oppose en pareilles circonstances au roi de France mais aussi au pape.

tent une grande importance, puisqu'il est construit près d'un pont d'où, selon la légende, des pécheresses jetaient dans le Tibre leurs enfants pour les noyer (fol. 7)[12]. Fol. 13, le pont fait une seconde apparition. Le passage du pape, sa bénédiction purifient non seulement le cortège qui l'accompagne mais aussi le lieu souillé par l'infanticide[13]. Désormais, la construction de l'hôpital est possible. La disproportion entre les personnages et la taille des bâtiments est atténuée par rapport à Dijon, même si les constructions restent coûteuses car édifiées en pierres taillées. Leur attribution est difficile à définir. Une tour surmontée de la croix double est au centre de l'image. Cet élément appartient à Dijon, ici il est attribué à Rome[14]. Calmelet dans sa description de l'hôpital dijonnais[15] signale en effet une tour sous laquelle on disposait les enfants que l'on voulait abandonner. Ici la proximité de la petite porte à gauche pourrait évoquer cette fonction. Le déplacement d'une maison à l'autre souligne le rôle de l'infanticide dans la création de Sainte-Marie in Saxia et la nécessité d'éviter pour Dijon tout ce qui pourrait être interprété comme une allusion aux écarts de Philippe le Bon, dont les mérites sont constamment soulignés.

Les salles, le personnel soignant et les assistés

Leur description est l'occasion de mettre en valeur l'action du duc. Pourtant pour Dijon (fig. 2 et 4), il reste peu de choses dans

12. Sans reprendre la description d'I. Walter, deux points sont à noter : la différence des costumes et en particulier des couleurs souligne celle des conditions. Loin d'être jetés à regret par des mères qui espèrent qu'ils seront finalement sauvés, les enfants sont très volontairement noyés comme l'atteste la pierre attachée autour du cou d'un bébé. La mère qui tue ainsi son enfant porte une robe bleue, couleur froide, et elle est coiffée d'une résille, ce qui est péjoratif. Le fol. 10 montre un autre élément du décor. À l'arrière-plan de la scène de pêche tragique, une vaste construction entoure une église et s'ouvre sur un pont. C'est un couvent évoqué au fol. 8 « *en la rivière du tymbre enprez une abbaye de nones* ». Le regard d'un serviteur du pape qui participe à la pêche et qui se pose sur le bâtiment est une allusion aux mœurs dissolues des nonnes. Mais la référence au couvent est faite deux folios plus haut et l'image met l'accent sur la richesse du bâtiment (il a trois cheminées, une double porte, une baie géminée, une fenêtre avec grille, etc.) ce qui est une manière de souligner le problème de la prise en charge des enfants. À propos de la prise en charge des enfants trouvés il faut rappeler qu'à Paris, elle revient au chapitre Notre-Dame, seigneur haut justicier du lieu et aux paroisses où ils sont trouvés. Cet établissement religieux voisin est en effet soulagé dans ses œuvres par le nouvel hôpital : en contrepartie, une aide financière est souhaitée. Sur la proximité d'autres établissements religieux et les problèmes qui y sont liés cf. D. LE BLEVEC, « Une institution d'assistance en pays rhodanien, les Frères pontifes », *Cahiers de Fanjeaux*, n° 13, 1978, pp. 92-98.

13. Alors qu'à Dijon l'accent est mis sur le lien de dépendance que crée le pont qui unit les deux berges, ici il souligne la séparation entre le palais pontifical et l'hôpital.

14. M. REVEL, *Cahier de Fanjeaux*, n° 13, pp. 349-350, remarque que l'on voit encore à Rome, à la porte de l'hôpital, la roue qui permettait à la mère d'introduire l'enfant sans dévoiler son identité.

15. F. CALMELET, *Histoire de la maison magistrale conventuelle et hospitalière du Saint-Esprit fondée à Dijon, l'an 1204 et perpétuée jusqu'à ce temps pour la conservation des enfants exposés,* Dijon, 1753.

l'image des six salles attestées en 1483 et de leur spécialisation, comme de la disposition des bâtiments. Le seul indice de spécialisation est donné par la diminution du nombre de lits[16] d'une image à l'autre et la présence d'un dais avec l'écu du duc qui évoque peut-être la salle réservée aux hôtes de marque, riches malades ou religieux. L'inoccupation d'un certain nombre de lits est frappante. Elle est peut-être un moyen de traduire la vaste capacité d'accueil de l'hôpital, donc de montrer la générosité du fondateur et des bienfaiteurs[17]. Elle peut aussi évoquer les pèlerins et les pauvres passants valides, les prostituées qui étaient hébergées à l'occasion ou encore les passants qui, arrivant trop tard quand les portes de la ville étaient fermées, venaient se réfugier là[18].

La grande salle de l'hôpital romain (fol. 20) présente deux points communs avec Dijon : pas de fenêtres sinon étroites et trop hautes donc une aération insuffisante et pas de tapis sur le sol[19], l'absence de bercelonnettes et de cheminée souligne que, compte tenu de ses moyens, le duc de Bourgogne a fait mieux que le pape pour s'adapter aux besoins de la population. L'accent est mis sur le confort des malades et les soins qui leur sont donnés.

À Dijon, le personnel soignant est exclusivement composé de religieuses[20], d'Eudes le Vaillant à Philippe le Bon.

16. Fol. 24, l'hôpital au premier plan porte une cloche et la double croix de l'ordre sur sa toiture, et au-dessus de la porte une statue représentant le Christ en majesté, assis sur un trône, les pieds reposant sur un globe symbole de perfection, les deux mains ouvertes tournées vers le ciel. Mais l'intérêt de l'image est de montrer l'intérieur. Dans une salle sans fenêtre, sur un carrelage en damier, 5 lits dont deux inoccupés, deux berceaux avec une couverture rouge et l'autre blanche, couleurs associées à l'enfance, un tabouret et une grande cheminée avec un bon feu. Fig. 4, lors de la visite de Philippe le Bon, la même salle est présentée sous un angle différent. La porte découvre à droite une volée de marches. Le carrelage a changé de couleur (damier noir et blanc). Deux lits sont inoccupés, et il n'y a plus qu'un seul berceau. À l'extérieur désormais le tablier du pont est pavé.

17. Peut-être annonce-t-elle les mesures qui visent à restreindre l'accès de l'hôpital à certaines catégories d'assistés.

18. Elle est peut-être une preuve de la relative prospérité bourguignonne.

19. Les différences sont plus nombreuses. Le dallage uniforme est moins riche. Les lits (4) sont tous occupés. Deux marches évoquent peut-être l'emplacement de l'autel. Cinq malades sont couchés, la tête couverte d'un bonnet. L'un d'eux est seul dans son lit ; mourant, il ouvre la bouche, et souffre ; les religieux ou religieuses sont à proximité de son lit et il est isolé de l'autre partie de la salle par un pilastre. Là deux enfants, assis au sol sur une toile, se réchauffent devant une cheminée que l'on ne voit pas. L'absence de berceau tient au fait que depuis 1295 les enfants sont confiés à des nourrices à l'extérieur.

20. À Rome, seul le bas d'un manteau évoque la présence du personnel soignant. Le costume des religieuses est celui de l'ordre mais alors que le règlement prévoit un voile blanc à l'intérieur des bâtiments, ici la cornette est grise comme le long manteau, vêtement d'extérieur : il fait froid. Fol. 25, une religieuse apporte à boire et à manger à un malade, elle lui tend ce qui lui est nécessaire. Fig. 5, elle sert le malade et attend à côté de lui qu'il ait achevé son repas, amélioration sensible. Le malade boit un verre à la main. De la main gauche, il tient un pain, le fait qu'il le retienne est peut-être une manière d'évoquer sa faim.

Le manuscrit ne montre que quatre catégories d'assistés[21] : les malades, les accouchées, les nouveau-nés au berceau et les enfants. L'absence de pauvres valides, de pèlerins, est révélatrice de l'évolution des mentalités attestée par ailleurs. Les malades au plus mal sont isolés, seuls dans leur lit, mais au temps de Philippe le Bon la chose est systématique, d'ailleurs les lits sont aussi plus riches.

Les enfants et les malades susceptibles de se déplacer ne sont plus représentés. Dans les trois enluminures où les assistés apparaissent, les fondateurs, les visiteurs et les bienfaiteurs illustres jouent un rôle majeur dans l'image, même si l'hôpital se veut au service des pauvres. Sans vouloir mettre en cause la piété de ces grands personnages, la place accordée aux bâtiments plus qu'aux utilisateurs montre que le but recherché n'est pas seulement pieux ou d'utilité publique. Le désir de voir leur nom se perpétuer de siècle en siècle, auréolé des bienfaits accomplis, explique le contraste entre la magnificence et l'inconfort des bâtiments.

Un pape doté de tous les attributs de sa puissance

Un cadre à sa mesure

Le Palais est évoqué par deux types de pièces, la chambre et la salle d'audience. Le pape est représenté quatre fois dans une chambre parce qu'il est malade ou reçoit une révélation. La chambre est par excellence un lieu privé, le refuge de l'individu, même si le pape n'est presque jamais seul. Elle sert non seulement de lieu de repos mais aussi de lieu de lecture et de prière pour les occupants. Le seul élément du décor est un lit à baldaquin à la courtepointe d'un bleu dense ou, fol. 15, d'un rouge intense et semé d'hermine d'or quand le pape reçoit les armes de l'ordre sur fond bleu.

La fig. 2, qui représente Innocent III dans son lit, recevant la visite de ses cardinaux, se signale par l'absence de baldaquin car, quand il est assis, la tiare du pape est trop haute. Pour compenser les coussins sont plus importants, et la couronne fleuronnée. Quand l'ange apparaît, le cadre est amélioré, mais reste sobre et très digne. Les éléments retenus pour la représentation de l'extérieur de la pièce expriment la richesse et la puissance du pontife.

21. À Rome (fol. 20), des enfants assis par terre se réchauffent devant une cheminée invisible et à Dijon (fol. 24), au temps d'Eudes III, un enfant en chemise, pieds nus, est assis à même le dallage alors que deux hommes sont assis devant la cheminée où flambe un bon feu. Les malades sont deux dans un même lit. Deux bercelonnettes sont près d'un lit, l'une orientée vers la cheminée. Près de la cheminée l'un des deux hommes âgés et assis tend vers le feu, en la soutenant d'une main, une jambe bandée de la cheville au genou et fortement enflée, sans doute gangrenée. Les malades atteints d'ergotisme (le Mal des Ardents) sont représentés ainsi.

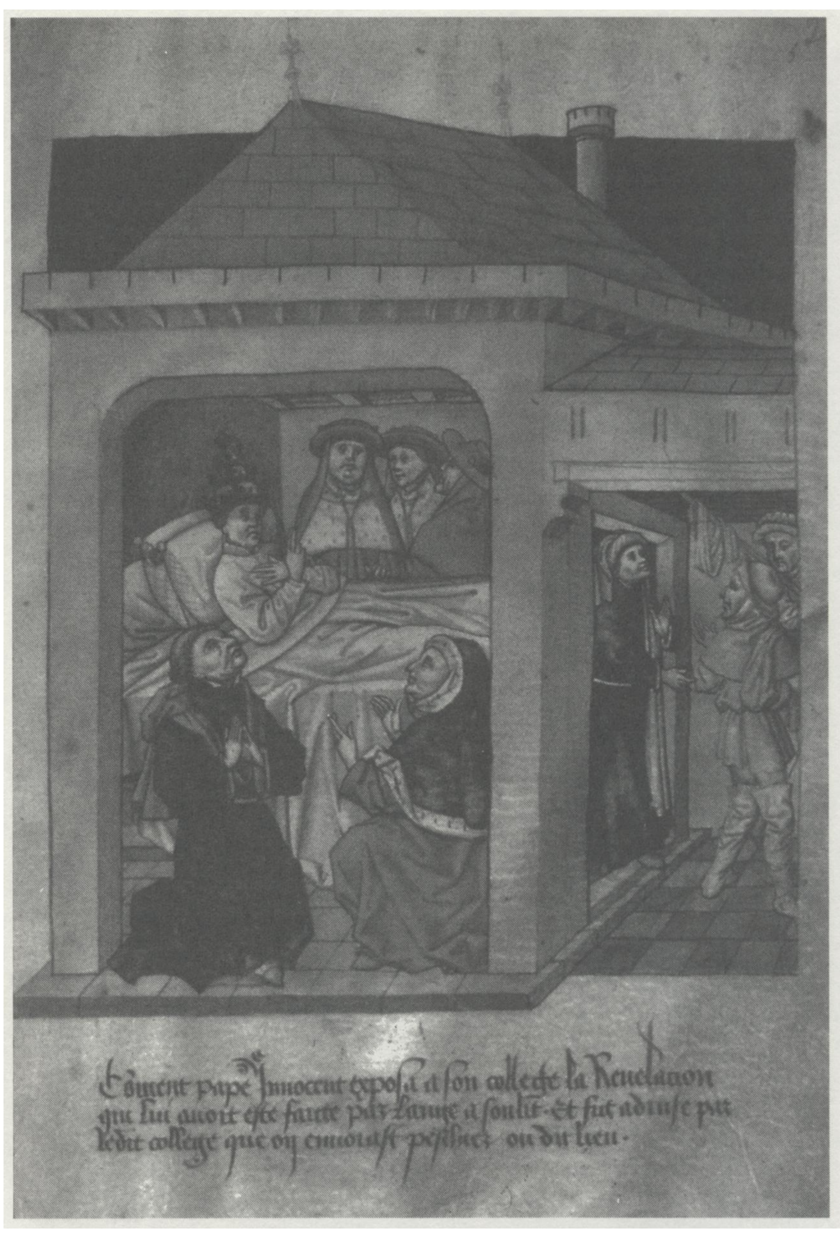


Fig. 2. Le pape fait part à ses cardinaux de ce que l'ange lui a révélé et fait envoyer des pêcheurs sur le lieu indiqué par l'apparition.

Le pape est d'ailleurs figuré cinq fois dans une salle d'audience, pour recevoir le fruit de la pêche, et surtout quand il manifeste son action législative par la création de l'ordre, l'attribution de la Veronica et la concession de bulles à Eudes III ou au chapitre de l'ordre. L'absence de tapisseries et de tout élément de décor, en dehors du trône blanc (à estrade, plus ou moins travaillé et avec un dais pour Nicolas V), montre un parti pris de simplicité et de richesse sans affectation, une fois encore.

La puissance du pape se lit aussi dans sa tenue et son attitude, qui sont celles d'un souverain. Le pape est toujours coiffé de sa tiare, elle se termine par une croix (pour Nicolas V, par une boule symbole de perfection), les trois couronnes sont superposées, ornées de boules (exception fig. 2). Ces quatre éléments sont en or sauf quand le pape est malade, son pouvoir est altéré par sa mauvaise santé[22]. Couché dans son lit, il est nu comme tout un chacun à cette époque, mais dès qu'il est assis, il est vêtu d'une chemise blanche. D'ordinaire, il porte une dalmatique blanche à longue traîne, sans ceinture sauf lorsqu'il reçoit des grands de ce monde[23]. Sa chape est d'un bleu intense, doublée de blanc et ornée d'orfrois[24]. Cette bordure est unie quand il rencontre le duc de Bourgogne, décorée ton sur ton de cercles or face aux princes de l'Église et comme dentelée lors de la présentation de l'hôpital Sainte-Marie in Saxia pour souligner le fait que le pape met une pointe d'orgueil à montrer au duc son œuvre. Cette chape est longue, voire très longue, retenue par un tassel uni deux fois sur trois.

Le comportement du souverain pontife n'est pas moins caractéristique. Ses deux gestes les plus fréquents sont la bénédiction et le geste du donneur, mais on le voit aussi prier, les mains jointes. Sa position le distingue, en tout cas, des autres personnages. Lors des audiences, il est assis, à gauche souvent. Quand il est à genoux pour prier, il est au centre de l'image. Enfin, lorsqu'il surveille le chantier de construction ou fait visiter l'hôpital, il est à droite. En toutes circonstances, son visage est de trois quarts face, sauf lorsqu'il reçoit la visite de l'ange où il est de profil pour marquer toute l'attention qu'il porte à son visiteur et leur différence de nature.

L'ensemble est régi par une étiquette minutieuse, où chacun a sa place. Le pape se déplace sur une mule blanche harnachée d'or[25] (fol. 13 et fig. 3), ici précédée d'une autre mule qui porte une châsse. L'épisode de la mule agenouillée qui indique l'emplacement de l'hôpi-

22. Les canons insistent sur l'intégrité du futur clerc. Bonne santé et même beauté prouvent la vertu et la sainteté.

23. Par contre, il est sans ceinture lorsqu'il est dans sa chambre, au pied de la croix ou lorsqu'il reçoit des gens du peuple.

24. Fig. 2, sa chape est rose car la Vierge, debout à ses côtés, est enveloppée du manteau bleu de la grâce.

25. La mule porte un tapis de selle blanc ou orangé, sa crinière est bien ordonnée.



Fig. 3. Le pape bénit l'hôpital du Saint-Esprit de Rome, qu'il fait édifier sur l'emplacement où sa mule s'agenouille.

tal est peut-être inspiré de la vie de saint Antoine de Padoue[26]. Quant à la châsse elle évoque, deuxième glissement révélateur de Dijon à Rome, la châsse des quêtes de l'hôpital de Dijon, avec son coffre décoré et peint en forme d'église à toiture aiguë[27]. Cette présence est en contradiction avec le texte qui précise que l'hôpital est construit avec l'argent du pape et non grâce aux produits des quêtes des frères, ce qui fut peut-être effectivement le cas à Rome.

Le pape est alors entouré de toutes les marques d'un pouvoir considérable. Il est précédé de clercs qui portent, l'un une croix, l'autre l'*ombrellino* d'or (fol. 13), et de laïcs qui tiennent des torches. Dans ce cortège, la place des uns et des autres est soigneusement fixée, ce qui pose le problème des relations que le pape entretient avec son entourage.

Un entourage choisi

Le nombre de clercs qui entourent le pape est de 6 en moyenne, les laïcs sont toujours moins nombreux. La place des évêques est réduite. Fig. 1, l'évêque de Langres dont dépend l'hôpital du Saint-Esprit de Dijon, placé derrière les cardinaux, rappelle modestement le pouvoir d'ordre de l'ordinaire. Sur la dernière image, fig. 5, deux évêques, vêtus d'une chasuble rouge et or, mitrés, sont devant les cardinaux et plus grands qu'eux, mais ils sont minoritaires dans l'assemblée.

La place du Sacré-Collège fait problème. Pour I. Walter (p. 865), le pape n'agit pas seul, mais se fait toujours entourer et conseiller par ses cardinaux ; elle y voit indirectement une contestation de l'intervention du pape dans les affaires de l'hôpital, ce qui serait conforme à la position du duc et au fondement de la Pragmatique sanction de Bourges. Il faut d'abord remarquer que le manuscrit est postérieur à 1450, date à laquelle le grand jubilé célèbre l'unité retrouvée de l'Église[28]. D'autre part, la Bourgogne mène pour renforcer son autonomie, et depuis longtemps, une politique d'accord amiable avec Rome, à la différence de la France, et Philippe le Bon en particulier. Enfin la manière dont les cardinaux sont représentés dans le manuscrit est révélatrice.

Leur nombre est important. Dans la réalité, plus ils sont nombreux, moins leur pouvoir est grand ; en iconographie c'est l'inverse. Or, ils sont en moyenne un peu plus de trois, moins nombreux le plus souvent. Dans la vie quotidienne du pape, pour ses aumônes per-

26. Saint Antoine de Padoue fait s'agenouiller une mule devant l'Eucharistie pour convaincre un Juif qui ne croyait pas à la présence réelle.

27. La châsse de Dijon s'ouvre à deux battants : à l'intérieur, on voit la représentation de la Sainte Trinité et sur les parois des volets extérieurs la double croix de l'ordre. Parfois les quêteurs exposent une simple croix.

28. L'appel à la croisade du pape contribue à cette concorde.

sonnelles par exemple, ils jouent un rôle réduit. Par contre, chaque fois que le pontife prend une décision qui concerne l'ordre en général, quand il reçoit le duc en audience publique, dans son cortège, ils sont plus nombreux. Ils sont alors des conseillers écoutés, et surtout un élément de prestige[29]. Pourtant la représentation des cardinaux présente quelques traits communs qui marquent leur mise au pas, leur soumission. Ils sont toujours plus petits que le pape, parfois peu flattés, gros et gras, pointe traditionnelle. Pour leur costume, le semé valorisant qui figure sur leur chaperon disparaît en présence du duc de Bourgogne ou lors de la visite au chantier de l'hôpital romain. Quand le pape est assis, ils sont debout, d'ordinaire derrière le pape, et toujours à distance. Leur attitude soumise est calquée sur celle du pontife. Après l'apparition de l'ange, fig. 2, loin de lui donner conseil, l'image les montre recevant sa bénédiction[30].

Cette place modeste fait contraste avec le caractère brillant de la maison et de la cour papales dont le rôle apparaît de manière privilégiée dans les scènes d'intérieur et dans les cortèges.

En dehors des princes de l'Église, d'autres clercs sont parfois proches du pape. Ils sont reconnaissables à leur tonsure, mais la couleur de leur robe ne permet guère de préciser leur fonction : fig. 2, un clerc à genoux près du lit du pape prie pour son rétablissement[31]. À côté de ces clercs facilement reconnaissables, d'autres personnages apparaissent sans qu'il soit possible de préciser même s'ils sont clercs ou non, le terme de courtisan qui les englobe étant peu satisfaisant.

Le problème est encore plus difficile quand les gens du duc de Bourgogne se mêlent à ceux du pontife[32]. Pourtant, certains laïcs sont clairement reconnaissables. Un portier, fig. 2, transmet les volontés du pape aux pêcheurs et les pousse à agir. Un sergent à masse d'armes ornementale garde la porte de la chambre (fol. 12), et rehausse la solennité et l'éclat de la cour. Leur costume marque leur jeunesse (il est très court) et leur pourpoint bleu leur appartenance au pontife. Ce sont de jeunes nobles comme les écuyers, reconnaissables à leur coiffure à la mode du temps. Ces écuyers (fol. 13 et fig. 3), peu flattés, de profil ou de trois quarts dos, portent des torches qui font penser aux faisceaux des licteurs, et sont vêtus de rouge.

29. Quand, fol. 21, le pape donne au duc une bulle, trois cardinaux se désintéressent ostensiblement de la chose, attitude qui contraste avec celle du duc, toute de respect, preuve que le pape peut compter sur lui contre le Sacré-Collège.

30. Autre exemple, fol. 19, où un cardinal manifeste au récit de la fortune de mer (une tempête met en danger le navire et ses passagers) un étonnement que le pape traduit de façon plus modérée. Cette soumission n'exclut pas une certaine familiarité, un cardinal s'appuie sur le trône. De plus, elle reste fragile, ce qu'indique discrètement l'enlumineur fol. 8 : les cardinaux, dans une pièce séparée, discutent alors que le pape est malade, songeant peut-être déjà à sa succession.

31. Six participent, fol. 13, au cortège et trois guident la mule du pape. De même, fig. 3, les deux jeunes moines (?), fol. 15, sont assis sur l'estrade qui entoure le lit du pape, le premier a un livre ouvert sur les genoux et il lit.

32. Comme fol. 20, lors de la visite de l'hôpital Sainte-Marie in Saxia.

Trois ou quatre médecins sont attachés à la personne du pape lorsqu'il est malade[33]. I. Walter diagnostique une stérilité (p. 861) à laquelle la pêche apporterait remède[34], en lui permettant de trouver en quelque sorte une paternité de substitution.

Les contacts avec les pêcheurs revêtiraient une signification forte. Pourtant à Dijon, comme dans les fresques de l'hôpital romain (1476-1478), Innocent III ne procède pas à la pêche lui-même et n'y assiste pas non plus : le thème du poisson reste à l'arrière-plan parce qu'il fait trop clairement allusion à la sexualité. Le portier (fig. 2) s'adresse à eux, mais ils sont dans une autre pièce que le pape et le sol est en dénivelé par rapport à la pièce précédente. Leur position, leur costume caractéristique, leur filet et la couleur terne de leur vêtement disent la modestie de leurs origines[35]. Si le pontife n'entre pas en relation directement avec les pêcheurs, il en va différemment pour les ouvriers sur le chantier de l'hôpital (fig. 3). Il bénit les trois maçons qui vaquent à leurs occupations : l'un pose une pierre, le second fait monter, grâce à une poulie, une pierre taillée, le troisième a abandonné son mortier pour guider la manœuvre. De toute évidence, les rapports que le pape entretient avec les gens du peuple ne sont pas les mêmes que ceux affichés par le duc de Bourgogne avec le charpentier et le maçon de Dijon puisque Philippe prend conseil de gens de métier pour la construction de son hôpital.

33. Mais les deux personnages assis à côté de lui et en train de discuter, fol. 8, sont-ils des courtisans ou des médecins ? Pour le personnage debout et qui tient un flacon d'urines, le doute n'est pas permis. Il examine doctoralement les urines et s'inquiète de ce qu'il voit. Le flacon est bouché (les urines seraient-elles malodorantes ?) et le contenu est clair. Il est aussi abondant. Nicolas V qui décède en 1455 après cinq ans de souffrances, inspire le peintre et sa personnalité se confond avec celle d'Innocent III.

34. I. Walter voit dans cette pêche une allusion à la sexualité qui précède la naissance et l'accouchement.

35. Deux autres images mettent en scène les pêcheurs. Fol. 10, à côté des trois serviteurs du pape ne figure dans la barque qu'un seul pêcheur qui s'afflige de ce qu'il voit. L'un aide à tirer le filet, l'autre a pris dans le creux de son bras un petit cadavre. Ses bras en pronation indiquent qu'il est mort. Dans le filet, sorte de berceau sinistre, la grande taille de certains enfants est frappante, certains sont de dos, ce qui avec leur couleur bleue rajoute à leur aspect inquiétant. Ils sont morts sans baptême. Le troisième homme du pape, assis près du gouvernail et qui dirige les opérations, s'effraie du spectacle. Fol. 11, un pêcheur, seul, penchant tristement la tête, une épuisette sur l'épaule, se dirige vers le palais, mais il est à l'extérieur de la salle. Seul le manche de son épuisette entre dans la pièce, il n'est qu'un instrument de la pêche, un moyen. Dans la salle, trois religieux à genoux présentent avec tristesse dans un plat ourlé d'or, quatre enfants dont deux seulement sont visibles en entier ; ces innocents, malgré la mort, semblent se donner au pontife. Le pape est épouvanté du spectacle, sa main s'étend déjà au-dessus des petits corps comme pour les protéger. Le pape est bien un pêcheur d'âmes.

Le pape et l'ordre du Saint-Esprit de Dijon

Le premier contact est dû à l'intervention divine[36]. Ensuite, le souverain pontife et l'ordre entretiennent des relations privilégiées, marquées par la soumission confiante des religieux et la bienveillance du pape. Nicolas V (fig. 5) a la même attitude qu'Innocent III (comme Eudes III préfigure Philippe le Bon). À travers la présentation d'Innocent III, c'est donc le souverain en place qui est loué, dans un but qu'éclaire l'image. Face à Nicolas V, le chapitre général de l'ordre se compose encore de neuf frères dont le grand maître qui reçoit une bulle. Six religieux portent un manteau gris, trois au fond un noir, ce sont sans doute les Montpelliérains, l'un d'eux est de profil. Le frère en gris, de profil également et tout près des Montpelliérains, est peut-être le recteur de Besançon. De fait, le pape apparaît dans treize images sur vingt-deux parce qu'il est un double recours pour la maison bourguignonne. Une querelle oppose Dijon à la maison de Besançon qui souhaite l'annexer et limiter les empiétements des frères de Dijon lors de leurs quêtes dans la circonscription de Besançon. Le duc intervient dans l'affaire et plaide la cause de Dijon, auprès du grand maître de l'ordre et du pape. Mais en novembre 1456 il change totalement de position et se rallie à Besançon. Nicolas V meurt en mars 1455, le manuscrit a vraisemblablement été réalisé à ce moment-là et interrompu du fait du défaut de protecteurs.

Le pape est aussi un recours contre Montpellier qui, depuis la mort de Guy de Montpellier en 1209, n'a pas renoncé à redevenir chef d'ordre à la place de Rome. En 1450 encore, le recteur de Montpellier est à Rome pour soutenir ses droits, en vain. En 1454, l'échec est définitif, même si les revendications ne cessent pas jusqu'au XVIIe siècle. Or les Montpelliérains[37] ont essayé de faire reconnaître leur juridiction aux Bourguignons, danger moins pressant mais pas nul. Aussi ne faut-il pas s'étonner des trois visites d'anges que le pape reçoit : elles soulignent la légitimité de son action. La longue évocation de la fondation romaine, si flatteuse pour le pape, a l'avantage d'écarter les prétentions montpelliéraines.

36. Le pape, fol. 15, reçoit d'un ange les armes de l'ordre (le texte dit simplement la croix double). Sur l'image, elle est à douze pointes, ce qu'elle n'était pas au XIIIe siècle. La chambre sert d'écrin fastueux à cette transmission. Le second contact a lieu dans la salle d'audience du palais pontifical ; au centre de l'image, la Veronica, alors très populaire en raison de l'intérêt porté à l'humanité du Christ souffrant. Elle est tendue par le pape et un cardinal à un frère, peut-être Guy de Montpellier, qui la reçoit à deux mains. Le pape tend de la main droite à un autre frère le manteau noir à croix double sur l'épaule gauche. L'enlumineur n'a pas cherché à figurer sous la forme d'un livre ou d'un rouleau la règle de saint Augustin que le pape leur donne en même temps et que le texte mentionne. Les frères sont particulièrement nombreux, neuf. Lors de la visite de l'hôpital romain, deux frères, un genou à terre, montrent au duc et au pape la grande salle de l'hôpital.

37. Au temps de Grégoire XI.

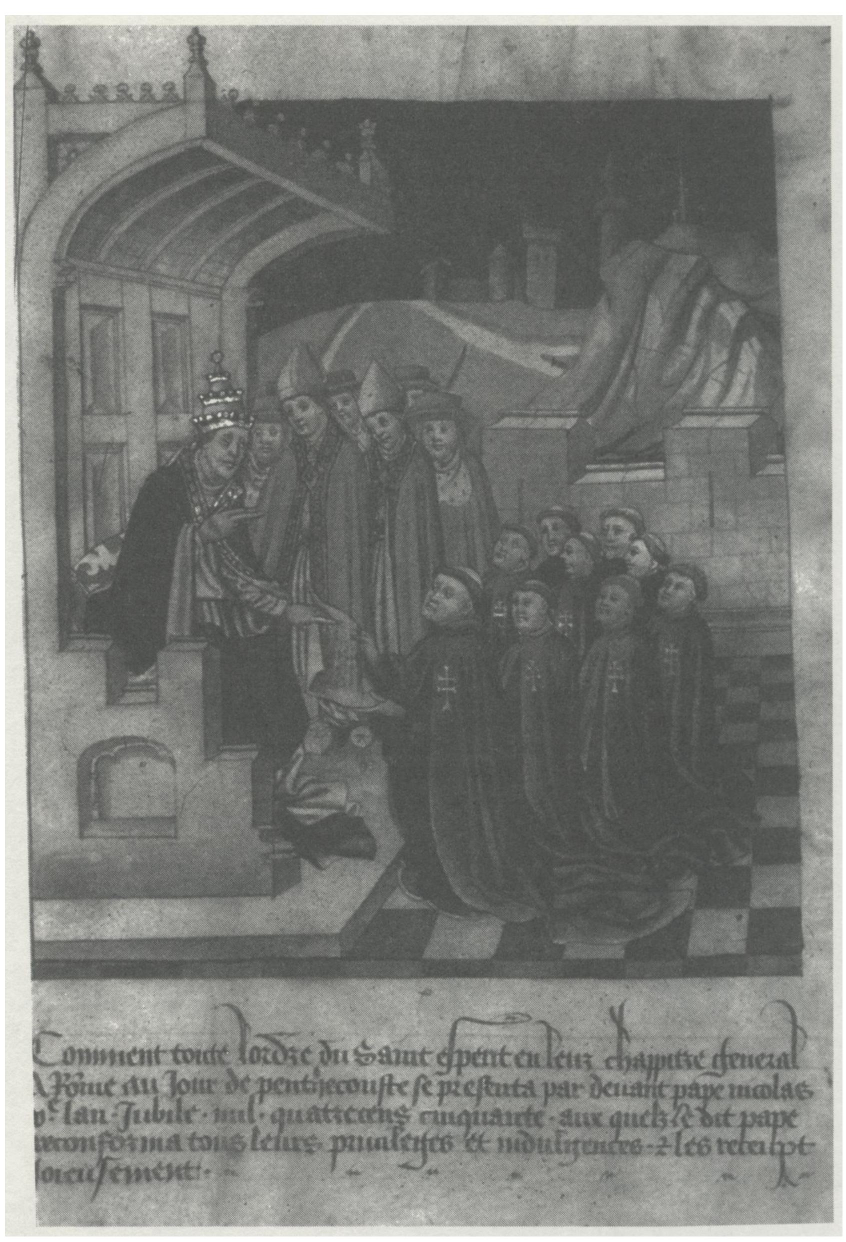


Fig. 5. Nicolas V confirme tous ses privilèges au chapitre général de l'ordre du Saint-Esprit à Rome en 1450.

Ce recueil d'images est donc une double machine de guerre contre Montpellier, ce qui n'est pas trop grave, et surtout contre Besançon. Philippe le Bon juge d'ailleurs dans un premier temps la situation assez dangereuse pour intervenir.

Le grand duc d'Occident, le pape et l'ordre du Saint-Esprit

Le poids de la Bourgogne

Le manuscrit a été réalisé pour le duc par un Dijonnais, peut-être clerc à la cour. Les deux premières images du manuscrit et la manière dont est présenté le duc sont à cet égard révélatrices. Elles donnent la tonalité véritable et l'objectif du manuscrit.

Un ange (fol. 7) qui est d'ordinaire le support des blasons ecclésiastiques, tient trois écus. Au centre sous une tiare, un écu parti au premier de gueule à deux clés d'argent en sautoir et au second d'azur à croix d'argent à douze pointes. Cet écu est celui de l'ordre. Il se voit encore sur une porte de l'hôpital de Besançon, mais il n'est pas l'écu de la maison de Dijon qui offre en outre les têtes de saint Pierre et saint Paul au pied de la croix. Le champ azur a remplacé au XVe siècle le champ sable primitif. La tiare, c'est-à-dire l'association avec l'Église de Rome est un moyen d'indiquer leur dépendance immédiate à l'exclusion de toute autre. Une cordelière[38] relie cet écu aux deux autres. À gauche, surmontées de la couronne des lis, les armes de France rappellent que Philippe le Bon est un Valois, un prince des lis qui ne cesse de proclamer son attachement à la couronne. À droite, sous la couronne ducale, les armes de Philippe le Bon au milieu du XVe siècle se présentent comme suit : Bourgogne issu de France (d'azur semé de fleur de lis d'or à la bordure componée de gueules et d'argent), Bourgogne ancien (bandé d'or et d'azur de six pièces à la bordure de gueules), Brabant (de sable au lion d'or armé et lampassé de gueules), Flandre (d'or au lion de sable armé et lampassé de gueules), Limbourg (argent au lion de gueules, à la queue fourchue). Les trois dernières brisures évoquent les territoires acquis par Philippe le Bon.

Dans le reste du manuscrit, en dehors de l'image, mais toujours près du duc, apparaît un petit écu aux armes de Bourgogne ancien (fig. 1 et fol. 20, 21, 23). Il se retrouve aussi à l'intérieur de l'image en différents supports, sur un fanion (fol. 17), sur le tabard d'un héraut et sur les bannières accrochées à leurs trompes (fol. 20 et 22), sur un pilastre (fol. 19 et 24).

38. Cette cordelière figure dans les armes de Nicolas V.

Pourquoi cette omniprésence de Bourgogne ancien ? Certes, ce sont les armes d'Eudes III, mais ce n'est pas la seule raison. M. Pastoureau[39] rappelle que les rayures sont un accent et que l'élément rayé est celui qui se voit en premier. Ce choix est aussi politiquement signifiant. Bourgogne ancien apparaît avant les lis. Les Bourgognes sont issus directement du roi Robert et portent cet écu dès 1189 au moins[40]. Or Robert est l'ancêtre de tous les rois et princes du XVe siècle. Cette antériorité rappelée avec tant d'insistance souligne que Philippe *« deviendrait roi s'il le voulait »*.

Les armes de Philippe le Bon se retrouvent, fig. 4 deux fois et fol. 23, à l'intérieur de l'image, mais Bourgogne ancien est en même temps dans la marge. La présentation du duc conduit d'ailleurs le lecteur à établir une équivalence entre Eudes et Philippe, processus relativement courant. Le texte contribue à cette homologie par le voyage d'outremer du duc.

Il est le point fort de la politique religieuse de Philippe qui, pendant des années, rêve de croisade contre les Turcs, de délivrance des lieux saints. Il est en Europe le principal promoteur de cette idée et le projet recevra en 1464 un commencement d'exécution[41].

Un véritable panégyrique de Philippe le Bon

Le duc apparaît dix fois, neuf fois le texte met en scène Eudes, une fois Philippe. L'image raconte tout autre chose, le héros n'est plus Eudes mais le grand duc d'Occident. L'actualisation systématique a ici une valeur didactique comme souvent ailleurs. Elle n'est pas

39. M. PASTOUREAU, *L'étoffe du diable, op. cit.*, p. 41.

40. G. NEUBECKER, *Le grand livre de l'héraldique*, Elsevier-Sequoïa, 1978.

41. G. DOUTREPONT, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, Champion, 1909. Deux images spectaculaires l'évoquent ici, ce qui peut surprendre, car Eudes III n'a jamais fait le voyage, même s'il prend la croix. Il est vrai qu'il n'est pas allé non plus à Rome demander les bulles relatives à la fondation de l'hôpital en 1204 et s'il prend l'initiative de la construction de Dijon, c'est en raison du succès de la maison de Besançon. Quant aux bulles, il les obtint, par correspondance, de Guy de Montpellier. La première évocation du passage légendaire (fol. 17) est une fortune de mer qui explique le triple patronage du Christ, de la Vierge et de Jean sous lequel l'hôpital et le manuscrit sont placés. Eudes fait un vœu à ces saints personnages pour avoir la vie sauve. Ces fortunes de mer ne sont pas une crainte un peu vaine, la nôtre souligne le courage d'Eudes et de son lointain successeur, d'autant que ce ne sont pas les éléments naturels déchaînés pourtant bien décrits par l'image qui sont à l'origine de la tempête. Quatre diables s'acharnent sur le mât du navire sur une mer étonnamment fréquentée (une nef et trois barques) sans doute en raison de la proximité de Jérusalem à droite. Le navire du duc est assez grand pour porter un château arrière, mais, malgré les précautions prises par le pilote qui a fait affaler les voiles et jeter l'ancre, le navire est en difficulté. Tous les cordages sont coupés. Les quatre diables conjugent leurs efforts sur la double croix que constituent la vergue et la hune, le mât se brise. L'image suivante contraste avec la précédente par sa sérénité, par son ordonnancement. Elle montre le joyeux départ d'Eudes, qui sort de Jérusalem en vainqueur. La ville orientale merveilleuse est splendide. Le duc est converti, la rose qui orne son chapeau est désormais cruciforme.



Fig. 4. Visite de Philippe le Bon et de sa femme Isabelle de Portugal à l'hôpital du Saint-Esprit de Dijon.

ignorance du passé, loin de là. La présentation d'Eudes ne coïncide jamais tout à fait avec celle de Philippe qu'il préfigure à certains égards, on l'a vu. Trois éléments les distinguent : la toison d'or, le chaperon noir de Philippe, l'absence de manteau de ce dernier. Pourtant beaucoup de choses prêtent à confusion.

Lors de sa visite à l'hôpital de Dijon (fig. 4), le couple princier reprend l'œuvre accomplie jusque-là par Eudes seul. La robe d'Isabelle de Portugal est celle du duc et la robe rouge de Philippe rappelle son manteau rouge. L'attribution du bleu à Isabelle tient au fait que c'est au duc qu'incombent le pouvoir et la couleur rouge[42]. Le couple, heureux en apparence, est lié par une piété édifiante.

Entre eux, le comte de Charolais est figuré au second plan. Sa petite taille relative indique peut-être sa jeunesse, et sa position subordonnée par rapport à ses parents, ce que confirme la couleur de sa robe pourtant fort riche, et sa longueur : elle est courte. La couleur noire de sa coiffe, l'inclinaison identique de la tête soulignent le lien de parenté entre les deux hommes, même si le profil du père est plus ferme. Pour l'heure, le jeune homme, riche de promesses, fait piètre figure auprès du duc. La leçon est rude mais bien faite pour plaire à Philippe : Charles devra attendre douze ans le pouvoir[43].

Le rôle politique du duc est souligné par le fait qu'il tient parfois un bâton de commandement. Ses gestes sont liés à sa politique religieuse. Trois fois il approuve ce qu'on lui montre, deux fois il prie. Sa position est le symétrique inverse de celle du pape, il est souvent debout, de trois quarts face. Seul un mouvement d'épaule l'empêche d'être de face, comme un roi de France, à la fin du manuscrit[44]. Mais il se définit avant tout par rapport au pape et se signale par son dynamisme, sa piété, l'attention qu'il porte aux autres.

Le duc est entouré d'une suite nombreuse et masculine, mais qui se tient à quelque distance. En moyenne une dizaine de personnes accompagnent le duc. Ces adultes restent couverts devant le duc et se découvrent devant le pape. Ils sont debout et derrière lui, marque de déférence. Seuls les hérauts sont devant, sa femme à côté de lui et le pape face à lui. Ce sont des courtisans, quelques écuyers, quelques serviteurs[45]. Cette cour brillante, toute à la dévotion du duc,

42. Isabelle porte en pendentif une rose cruciforme et Philippe a sur son chaperon une rose à six pétales.

43. Le bilan des ressemblances entre Eudes et Philippe porte sur trois points, la longueur de la robe, l'ourlet blanc, la toison et les briquets évoqués par un col orné de même allure, placé de même façon sur le vêtement. Les différences portent sur le manteau rouge, la doublure d'hermine qui ressemble trop à celle du manteau français et les éperons d'or. Le passage du col et des poulaines blanches au noir relève de la mode. Le choix du manteau rouge et de la robe bleue comme les princes des lis est politique.

44. Le roi de France a cette position dite en majesté lors du sacre par exemple.

45. Deux étrangers dans la scène de fortune de mer apportent une touche d'exotisme. Les gens du peuple sont rares, dépréciés, ce qui n'est pas le cas des gens de métier et des bourgeois que le peintre et le duc ménagent.

dont elle approuve l'action, est relativement indifférente à l'égard des assistés[46]. La place des clercs mérite attention, elle définit bien la politique religieuse du duc.

La politique religieuse du duc

Ses rapports avec le clergé local ne laissent place ici à aucune ambiguïté, la soumission est totale, sans restriction, la place des clercs secondaire.

Les rapports avec les frères de l'ordre du Saint-Esprit ont une autre tonalité[47].

Cette bienveillance se traduit, fig. 4, lors de la seconde visite à l'hôpital, par une aumône donnée par Isabelle et non par Philippe, même s'il approuve de la main droite (la canne qu'il tient dans sa main gauche est prolongée par le bras et la main d'un courtisan et touche presque un assisté). Le respect de la hiérarchie est total.

Le duc enfin reconnaît la supériorité du pape dans le domaine spirituel ; il a recours à ses conseils, il suit son modèle, en retour le pape le comble de bienfaits qui scellent leurs bonnes relations, le duc, béni du pape, l'est aussi de Dieu. Mais l'intensité du rouge du manteau du duc, la constante supériorité de la surface qu'il occupe dans l'image induisent la supériorité du duc au plan temporel. La manière dont il se soumet au pape, vicaire du Christ, est toute à sa gloire.

La tâche d'assistance est lourde et ingrate. C'est si vrai que le duc voit d'un bon œil l'intérêt des bourgeois de l'échevinage pour ces questions, d'où leur place dans l'image. En 1483, par souci d'efficacité, ils contrôlent les hôpitaux de la ville. Pour l'heure, la générosité d'Isabelle, les bonnes relations du duc avec le pape sont essentielles. Mais déjà perce la tentation de se reposer sur d'autres. De fait, les enfants noyés par leur mère d'abord, le sont une seconde fois par l'enlumineur dans les méandres de la politique ducale toute à la louange du pape (pour faire pièce au roi de France) et de l'ordre du Saint-Esprit, pourvu qu'ils soient favorables à Dijon et au grand duc du Ponant.

46. Lors du retour d'Eudes à Dijon (fol. 22), toute la société dijonnaise est mise en scène. Trois masses s'opposent : la cour, précédée des hérauts et du duc, les clercs et les bourgeois. Elles diffèrent par la taille des personnages, leur coiffure et la couleur de leurs vêtements. Les clercs sont plus petits que les bourgeois, par exemple, ces derniers sont tête nue alors que les courtisans sont coiffés et vêtus d'un pourpoint bleu et de chausses rouges.

Les lignes verticales s'opposent aux diagonales. Quant à l'oriflamme rose, c'est un succédané de l'oriflamme de Saint-Denis.

47. Le duc (fol. 24) donne aux frères les privilèges pontificaux, c'est le seul cas où il les a face à lui en nombre. Ils sont six, plus le recteur, et s'opposent à lui par la taille et la position à genoux. Mais la différence n'est pas moins grande entre le recteur et les frères par la taille, la couleur du manteau et la position. Le tout souligne le rapport hiérarchique qui existe entre le recteur et les frères. Le duc approuve l'action des frères, il leur donne la bulle, mais conforte la hiérarchie au sein de l'ordre dont il est l'interlocuteur privilégié face à une cour indifférente.

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 91-115

Lucette BOULNOIS

DÉMONS ET TAMBOURS AU DÉSERT DE LOP : VARIATIONS ORIENT-OCCIDENT

Dunhuang, chef-lieu de xian (district) dans la province chinoise du Gansu, est actuellement une petite ville-oasis de dix mille habitants, un petit centre agricole dans une région de culture du coton. Ni l'économie, ni l'industrie, ni le commerce n'y ont des dimensions remarquables. Cependant, elle est fort célèbre en Chine et dans le reste du monde par les grottes peintes de Mogaoku, des centaines de grottes situées au sud de la ville actuelle, offrant aux yeux des visiteurs, touristes, chercheurs, des peintures et statues, essentiellement bouddhistes, datées du Vᵉ au Xᵉ siècle environ, qui font de cette petite sous-préfecture d'Asie centrale l'un des points forts du patrimoine artistique chinois, et attirent, surtout depuis une dizaine d'années un flux important de touristes de tous pays.

Dunhuang a une longue histoire : c'est une des plus anciennes implantations chinoises en Asie centrale — depuis l'époque des premiers Han et l'« ouverture » des Territoires occidentaux par les Chinois ; c'était déjà un grand foyer religieux au IVᵉ siècle de notre ère ; ce fut un centre administratif, commercial et culturel important sur l'ancienne route de la soie, spécialement sous la dynastie T'ang (VIIᵉ-Xᵉ siècle).

Son destin est lié au commerce et au bouddhisme, mais aussi à la guerre : elle a été maintes fois prise et reprise ; mongole, chinoise, tibétaine, mongole, chinoise enfin ... Elle vit actuellement en paix et on peut s'y rendre en chemin de fer et autobus, ou par avion depuis Urumtsi ou depuis Lanzhou ; au temps de Charlemagne ou de Marco Polo — et il y a cinquante ans encore — on n'y arrivait qu'après des semaines ou des mois de cheminement pénible et hasardeux.

L'histoire qui nous mène, présentement, à Dunhuang, commence à Strasbourg, il y a six ou sept ans : une visite à la Bibliothèque nationale et universitaire de cette ville, à la recherche de cartes anciennes de l'Asie centrale, mit sous nos yeux un document pittoresque et



Fig. 1. Carte aux Douze Démons *Tartaria sive Magni Chami imperium*, anonyme fin XVIIᵉ siècle (Bibl. nat. et univ. de Strasbourg)

curieux : une carte imprimée (fig. 1), en couleurs, intitulée *Tartaria sive Magni Chami imperium* (La Tartarie, ou l'empire du Grand Khan), ne portant pas de nom d'auteur, ni de graveur, ni lieu ni date d'édition. Mais son cartouche, son style général, aussi bien que la plupart des données géographiques qu'elle comporte, indiquent une carte hollandaise de l'Asie, du XVII[e] siècle. Elle pourrait être issue de l'atelier de Carolus Allard et avoir été gravée à Amsterdam dans la seconde moitié du XVII[e] siècle. Elle ressemble beaucoup à une carte de Frederick de Wit (mort en 1710) intitulée *Tabula Tartariae et majoris Regni Chinae* (Carte de la Tartarie et du grand royaume de la Chine). Elle porte des commentaires en latin et certains toponymes sont latinisés. L'échelle est donnée en milles allemands (*milliaria germanica communia*).

Mais ce en quoi cette carte ne ressemble à aucune autre, c'est qu'elle montre, ici et là dans le *Desertum Lop* (Désert de Lop), dans la région de la ville de *Sachion*, à l'ouest du *Murus* (la Grande Muraille de Chine), douze dessins représentant de petits personnages fantastiques.

Il n'y a pas d'autre figuration de ce genre sur le reste de la carte. Ces êtres fantastiques occupent un espace non négligeable : ce qui reflète, sans doute, la place également importante qu'ils occupent dans l'esprit de l'auteur de la carte — s'ils ne sont pas là seulement pour la décoration.

Ce que peuvent être ces personnages nous est suggéré par une inscription en latin tracée à même la carte et occupant elle aussi un certain espace : *In deserto Lop et Belgian homines miris illusionibus et diabolico screatu seduci creduntur*. C'est-à-dire : « Dans le désert de Lop et celui de Belgian on croit que les hommes sont entraînés à part (égarés) par des illusions merveilleuses et par expectoration (exhalaison, émanation) diabolique. »

Diabolico : le mot est dit, il s'agit du démon. Que vient faire le démon — avec tout ce qu'implique le mot latin, au XVII[e] siècle — du côté de la Grande Muraille de Chine ?

Sur la carte en question, la zone occupée par les douze personnages et l'inscription va de la Grande Muraille à Turfan, écrit *Turfon* ; malgré les distorsions évidentes, on reconnaît *Camul* (Hami des cartes modernes), *Campion* (Ganzhou = Zhangye), *Succuir* (Suzhou = Jiuquan), *Ciartiam* (peut-être Karashahr = Yanqi), *Lop* (dans la région de Ruoqiang ?). Au centre de l'ensemble, et tout près du texte de l'inscription, se trouve *Sachion*, certainement Shazhou, « le district des sables », autrement dit Dunhuang.

Au nord de cette zone se trouve le pays de *Tangunt*, ou Tangoute, où pousse la rhubarbe qui est exportée vers l'Europe (*ex hoc regno omne Rhabarbarum ad Europeos deferri volunt*) avec la ville de *Camul*/Hami, et au nord-est de cette dernière se trouve la ville de *Campion*/Zhangye, *primaria Tanguthae, urbs cuius incolae par-*

tim sunt Christiani partim Mahumetistae : « ville principale du pays Tangouth, dont les habitants sont en partie chrétiens et en partie musulmans ». L'importance administrative respective des villes est indiquée par des symboles différents (des châteaux stylisés de un, deux, trois corps de bâtiment) : Campion est une ville plus importante que Sachion, Camul, Lop.

Desertum Lop désignait, chez les auteurs de notre Moyen Age occidental, le grand désert ou plutôt les déserts d'Asie centrale, les déserts qui s'étendent du Taklamakan à la Mongolie et que les Chinois ont nommés Gobi, ou Shamo ; les Liu Sha, les Sables dérivants, ou sables qui coulent, de l'histoire ancienne chinoise, en font partie.

Mais regardons un peu nos douze personnages fantastiques ; on distingue, de haut en bas et de droite à gauche :

1 — Un être avec deux cornes, deux ailes un peu comme des ailes d'oiseau, une longue queue, deux pattes dont on distingue mal les pieds.

2 — Un oiseau plus petit, ressemblant à un canard, levant une patte, avec un bec qui semble recourbé vers le haut.

3 — Un gros papillon (qui fait penser à un bombyx ?) avec des ailes et des antennes de papillon mais un corps doublement fuselé ; on ne distingue pas de visage.

4 — Un être possédant deux ailes, deux cornes et un visage presque humain, sans pattes, un corps fusiforme comme celui d'un papillon. Il est difficile de dire si le bas du corps est une queue d'oiseau, la pointe d'un corps de papillon ou une queue de poisson.

5 et 6 — Deux êtres l'un à côté de l'autre dont celui de gauche fait fortement penser aux représentations classiques du Démon au Moyen Age : tête de bouc, cornes, oreilles de bouc, membres antérieurs terminés par des griffes ; on ne distingue pas nettement la forme des pieds. Il semble tenir à la main un bâton terminé par une fourche à deux dents, des dents qui ne sont pas droites, mais courbes. Cet être-là, nous le reconnaissons bien : il a pour ancêtres directs, fourche incluse, les démons sculptés ou gravés au Moyen Age ou à la Renaissance.

Le personnage qui est à côté de lui est un monstre hybride avec une seule corne, un bec, une queue de quadrupède, des membres antérieurs et postérieurs terminés par des griffes.

7 et 8 — Surmontant les dessins 5 et 6, deux créatures hybrides, ayant chacune deux ailes (on notera que toutes les ailes auxquelles on a affaire ici ressemblent plutôt à des ailes d'oiseau et non pas à des ailes de chauve-souris comme on en trouve si souvent dans les figurations du démon), deux cornes ; ils sont sans pattes mais ont une longue queue semblable à celle d'une sirène ou d'un serpent ; le démon de gauche tient à la main une perche terminée par une fourche à deux dents semblable à celle du dessin 5 et 6.

9 — Une bête ailée à bec d'oiseau, griffes d'oiseau, pattes, mais arborant une queue de serpent ou de sirène.

10 — Une bête ovale comme un cafard, avec de petites cornes, de petits membres courts, proche parente, à l'évidence, des vieux dessins de démons du bas Moyen Age.

11 et 12 — Deux être fantastiques encore, face à face, penchés comme s'ils se faisaient la révérence, avec de longs membres maigres, un bec ; l'un avec des ailes. Ce dernier porte aussi à la main une fourche à deux dents.

Qu'évoquent pour nous ces chimères ? Même si aucune explication n'était écrite sur la carte, nous aurions retrouvé là quelques-unes de nos vieilles connaissances, si l'on peut dire ; pour les n°s 5, 6, 7, 8, 10, 11 il n'y a pas de doute possible ; quelques monstres nous sont moins familiers : nous ne retrouvons pas la généalogie des n°s 3 et 4. « Diabolique », dit le commentaire. Ce sont bien des diables, et non pas seulement des monstres, des aberrations de la nature — bien que l'Enfer puisse lui aussi engendrer des monstres ; quant à l'imagination, ne peut-elle pas produire presque à l'infini les plus surprenantes fantasmagories ?

Jusqu'ici nous n'avons rencontré sur aucune autre carte de telles illustrations se rapportant à cette zone de déserts. Mais l'existence de démons est mentionnée sur plusieurs autres cartes européennes par des inscriptions en latin écrites à même la carte : cette façon d'écrire directement sur la carte des commentaires historiques, géographiques, ethnologiques était un usage fréquent jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Ces démons du désert avaient tellement frappé les imaginations que nous les retrouvons mentionnés sur plusieurs cartes.

Ainsi par exemple sur la carte de F. de Wit, mentionnée ci-dessus, *Tabula Tartariae et majoris Regni Chinae*, une carte qui ressemble de façon frappante à notre carte anonyme : les mots employés sont les mêmes, si ce n'est que le mot *creduntur* (« on croit qu'ils sont... ») est, là, écrit *credũtur*, avec le *n* remplacé par le signe ~ au-dessus du *u*, ce qui pourrait indiquer une facture plus ancienne que l'autre ; mais ceci ne nous est pas d'un grand secours puisque la carte de Wit n'est pas datée non plus. Il n'y a aucun dessin de démon sur la carte de Wit.

Nous retrouvons le même commentaire sur la carte qui accompagne le célèbre ouvrage du Père Athanase Kircher : *China... illustrata*, dont la première édition parut en latin à Amsterdam en 1667. Sur cette carte, intitulée *Tabula Geodoborica Itinerum a variis in Cataiam susceptorum rationem exhibens,* on trouve un *Desertum Lop, infestum diabolicis illusionibus* : infesté, hanté de démons, d'illusions démoniaques.

Sur cette carte, le *Desertum Lop* en question s'étend immédiatement à l'ouest de *Sagion* / Shazhou, et tire vers l'ouest jusqu'à la ville de *Lop* ; ceci est conforme au schéma de la carte aux douze

démons ; mais l'ensemble Sagion-Lop Desertum-Démons se trouve repoussé beaucoup trop à l'ouest par rapport à la Grande Muraille (*Muri Sinenses*) et complètement à faux par rapport à Camul, Acsu, Hiarchan, Turphan (Hami, Aksou, Yarkand, Tourfan). Le désert de Lop forme une tache isolée sur la carte, tandis qu'un plus grand désert, en forme de ruban, sinue à l'ouest de la Grande Muraille, en fait partant du sud du Tibet et allant jusqu'aux extrémités nord de l'Asie, et portant successivement les appellations de *Kalmak Desertum arenosum, Samo Sinus* et *Deserta Belgian*, cet ensemble de déserts étant complètement séparé du *Desertum Lop*, émigré avec ses diables bien loin à l'ouest. Au contraire, sur d'autres cartes les deux déserts se font suite, comme sur notre carte de la bibliothèque de Strasbourg, ou sur deux cartes de Sanson d'Abbeville, géographe du Roi de France, datées de 1654 et 1679, presque identiques et toutes deux intitulées *Description de la Tartarie* (sur l'une des deux il est indiqué que l'on a fait usage d'informations provenant d'auteurs arabes). On y retrouve les mêmes toponymes et dans une disposition analogue : *Turfan, Camul, Ciartiam, Lop, Campion, Sachion, Succuir*. Ici le *Desert de Belgian* et le *Desert de Lop* se font suite.

Toutes ces cartes du XVII[e] siècle nous donnent une image encore très erronée de l'Asie intérieure : distorsions, distances exagérées ou beaucoup trop réduites entre deux villes, tracé des fleuves fantaisiste, montagnes très vaguement indiquées, nous sommes encore très loin, même, des cartes de D'Anville ou de Strahlenberg des années 1730 ; nous sommes encore quasiment deux ou trois siècles en arrière, dans un Moyen Age rémanent.

Si l'on considère certaines données géographiques, et en tout premier lieu les toponymes, il ne fait pas de doute que ces cartes du XVII[e] siècle, celle de Kircher, celles de F. de Wit et de Sanson d'Abbeville, et notre carte aux démons, reflètent fidèlement le récit de Marco Polo. Les auteurs de ces cartes ont simplement copié, sans s'occuper du tout de la façon dont ils se prononçaient, les noms de lieux tels qu'ils avaient été transcrits par Marco Polo à travers l'italien, le français ou le dialecte vénitien.

Et que dire du titre même parfois : l'empire du Grand Khan ? Fin XVII[e] siècle, Khoubilaï et sa descendance, la dynastie mongole des Yuan étaient déjà bien loin dans le passé ; ils avaient laissé place à la dynastie chinoise des Ming, laquelle venait, au milieu du siècle, de laisser la place à son tour à la dynastie mandchoue des Qing sur le trône de Chine, et l'on ne parlait plus de Grand Khan, mais de Fils du Ciel.

On sait que dans le domaine des cartes il peut exister un écart considérable, un illogique décalage, entre les données visibles sur une certaine carte et celles qui sont fournies par les livres en circulation à l'époque où cette carte est publiée ; de cela il ne manque pas d'exemples. Il est tout de même surprenant de retrouver, après plus

de trois siècles d'intervalle, les noms de lieux de Marco Polo et ses commentaires singulièrement périmés sur des cartes élaborées par les spécialistes les plus reconnus, géographes officiels, savants jésuites.

Ainsi de la carte d'Athanase Kircher.

Cette carte a pour autre particularité d'indiquer les itinéraires suivis par Marco Polo (*Iter M.P. Veneti in Cataiam*), par les Pères Grüber et d'Orville (qui traversèrent le Tibet du nord au sud en 1661-1662), par Benoît de Goes et par saint Thomas. Jetons un regard sur l'itinéraire de Marco Polo, qui traverse ce *Desertum Lop* et passe par les villes de *Lop* et de *Sagion* (Shazhou, Dunhuang).

Et là, « que vous en dirai-je », conte le Vénitien, à l'entrée du Grand Désert se trouve la ville de Lop, où les caravanes venant de l'ouest s'arrêtent une semaine pour se reposer ; puis elles s'apprêtent et prennent des vivres pour un mois, pour les hommes et les bêtes. Puis l'on quitte cette cité et l'on entre dans le désert, qui est « si long, selon ce qu'on dit, pas qu'en un an l'on irait jusqu'au bout ; en travers, là où il est moins large, on peine dur un mois... »[1].

On y trouve un peu d'eau de place en place, mais absolument rien à manger.

Rien à manger, mais bien pire :

> « Mais vous dis qu'en traversant ce désert, on y trouve une telle merveille que je vous conterai. Les gens donnent pour chose manifeste que dans ledit désert habitent nombre d'esprits qui produisent aux voyageurs de grandes et surprenantes illusions pour les faire périr. Et il est vrai que lorsqu'on chevauche de nuit par ce désert, et qu'un des marchands ou autre reste en arrière, et se trouve séparé de ses compagnons pour dormir ou pour autre cause, si la compagnie en marchant disparaît derrière une colline ou montagne, quand il veut aller rejoindre ses compagnons, lors souvent arrive qu'il ouïsse en l'air esprits malins parler en manière que semblent être ses compagnons ; car souventes fois l'appellent par son nom, et souventes fois, lui faisant croire qu'ils sont ses compagnons, il suit ces voix et sort de la bonne route ; de la sorte, ne rejoint jamais ses compagnons, et jamais plus on ne le retrouve, et n'ouït de ses nouvelles, car point ne sait comment retourner ; et se trouvant sans manger ni boire, aux temps passés sont morts maints voyageurs, et perdus. Et vous dis encore que la chose advient non seulement la nuit, mais aussi de jour ; des hommes oient ces voix d'esprits, et vous semble maintes fois que vous oyez résonner dans l'air maints instruments de musique et notamment des tambours, et le choc des armes... Parfois, dans la nuit, on entend

1. HAMBIS Louis (éd. et présenté par), *Marco Polo. La description du monde*, Paris, C. Klincksieck, 1955, pp. 65-66.

comme une ruée de monde en autre direction, et croyant que ce sont les compagnons, les gens vont où ils entendent la marche de la cavalcade, et lorsque le jour vient, ils se trouvent ravis par ces esprits en cette voie ou une autre ; et beaucoup n'étant point avertis de ces esprits périssent de male mort. Et c'est parfois de jour que les esprits viennent sous la forme d'une troupe vers celui qui est resté en arrière ; alors, il sort de la route ; les esprits le laissent tout seul marcher dans le désert, et il périt. Et on en a vus pour qui, lorsqu'ils voyageaient, les esprits ont pris la forme d'une armée et les ont chargés d'assaut ; eux pensant que ce fussent voleurs, se prirent à fuir, et ayant quitté la bonne route, ne surent plus la retrouver et périrent donc misérablement de faim, car il s'étend à l'infini... ».

Après trente jours de chevauchée à travers ce désert, nos voyageurs font enfin leur entrée à *Saciou* (les Sachion, Sagion des cartes mentionnées ci-dessus). Merveille qu'une ville après un voyage aussi effrayant et épuisant ! Notre voyageur va nous décrire Saciou, sa population (quelques chrétiens et musulmans mais principalement des « idolâtres »), ses mœurs, ses rites funéraires et ses pratiques matrimoniales, et ces « maintes abbayes et maints monastères pleins de leurs idoles de plusieurs façons auxquelles ils font grand honneur et grand-révérence, et ont grande dévotion et leur font grands sacrifices », où nous croyons voir les statues et peintures bouddhistes des grottes de Mogaoku.

Mais revenons au Grand désert, au « désert de Lop » ; plus précisément, chez Marco Polo, la région située entre Lop et Saciou, où errent ces esprits et résonnent ces tambours qui l'avaient si fortement impressionné. Il n'a d'ailleurs pas été le seul, ni le premier. Peut-être est-ce lui qui le premier nous a transmis en Occident cette histoire de démons, qui a influencé durablement les auteurs ultérieurs ; mais il n'a fait que recueillir au passage, probablement, une donnée ancienne ; il faut se rappeler que plusieurs siècles avant lui déjà, deux voyageurs, aussi célèbres dans la mémoire chinoise qu'il le fut lui-même dans la mémoire occidentale, ont raconté la même histoire : les moines bouddhistes Faxian vers l'an 400 de notre ère et Xuanzang au milieu du VIIe siècle. A ce qu'il semble, ce sont là trois témoignages concordants et sérieux, puisque les trois voyageurs en question ont tous réellement traversé en personne ce désert.

C'était bien de démons qu'il s'agissait : Faxian les appelle *gui* (c'est le nom général des démons), et même *wu gui* : mauvais démons[2]. Il désigne le désert sous le nom de *Shahe*, le Fleuve de

2. FAXIAN, *A record of the Buddhistic kingdoms, being an account by the Chinese monk Fa-hien of his travels in India and Ceylon* (A.D. 399-414) traduit et annoté par James LEGGE, Reprint New York, Paragon book, 1965, pp. 11-12 et 1re page du texte chinois attenant.

sable. « Dans ce désert il y a beaucoup de mauvais démons. » Pas un mot de plus sur ces derniers. Ils sont bien aidés, dans leurs méfaits, par les éléments naturels : les vents brûlants. Les voyageurs qui les rencontrent (les mauvais démons ou les vents brûlants) périssent jusqu'au dernier. Il n'y a pas de rescapé. Description courte et définitive de la désolation : « Il n'y a pas d'oiseau dans le ciel, ni d'animal sur la terre. Aussi loin que l'on scrute, pour trouver son chemin, on ne sait comment se déterminer, les seuls repères sont les ossements desséchés des morts. »

Tel était le Fleuve de sable. Quant à l'environnement naturel, on va retrouver pratiquement la même description pendant des siècles, jusqu'à l'époque des automobiles et des chemins de fer. Xuanzang appelle le désert *Daliusha*, les grands sables dérivants, sables en mouvement, coulant comme un fleuve, perpétuellement déplacés par le vent. Les Liusha apparaissent déjà dans le *Shanhaijing*, le « Livre des monts et des mers », géographie chinoise semi-mythique dont les parties les plus anciennes remontent sans doute au IIIᵉ siècle avant notre ère. On y peut lire que les Sables dérivants prennent leur source au mont *Zhong* et « coulent » vers l'ouest : nous ne pouvons ici nous attarder à discuter de la localisation précise des lieux cités dans le Shanhaijing ; il semble admis que le Gansu, le Xinjiang et une partie du Qinghai englobent la plus grande partie des Liusha, lesquels incluent au moins en partie le *Desertum Lop*.

D'après Faxian, il fallait dix-sept jours pour traverser le désert entre Dunhuang et Shanshan. La distance était de 1 500 lis, soit environ 900 kilomètres si le li était le même qu'au XIXᵉ siècle : 576 mètres ; mais quelle était la longueur du li au IVᵉ siècle ? 1 500 lis en dix-sept jours feraient 88 lis par jour, soit plus de 50 kilomètres, ce qui paraît une étape quotidienne beaucoup trop longue. D'après Marco Polo, on mettait trente jours. Quant à la description de Xuanzang, elle est aussi effrayante que possible : pas d'eau, rien à manger, des vents brûlants, impossibilité de trouver son chemin, ossements desséchés en guise de repères... Quand les vents brûlants se mettent à souffler, « hommes et bêtes perdent la tête et oublient tout, et sont malades, incapables de quoi que ce soit ». Et voici pire : « parfois on entend comme des chants tristes ou des pleurs, de sorte que, de ce qu'on voit et de ce qu'on entend, on en perd la tête et l'on ne sait plus où l'on va. Et beaucoup ont péri ainsi. Mais tout cela c'est l'œuvre des démons »[3].

Xuanzang emploie les mots *gui mei*. Cela peut vouloir dire esprits, démons en général. Peut-on y voir un sens plus précis ? *Mei*, selon les dictionnaires, désigne aussi un démon qui a un visage humain, un

3. XUANZANG, *Da Tang xi you ji* trad. dans *Hiuen-Tsang Si-yu-ki, Buddhist records of the Western world*, par Samuel Beal, Reprint, San Francisco, 1976, pp. 324-325.

corps d'animal quadrupède, quatre pattes. C'est une émanation des montagnes et des forêts. Il y a un dictionnaire qui identifie *gui mei* à *chi mei* : esprit des arbres et des rochers de montagnes.

Ce ne sont pas là spécifiquement des créatures du désert de sable. Cependant, d'après Xuanzang, elle s'y trouvaient bel et bien, dans les Sables dérivants, et fort méchantes, égarant les malheureux voyageurs et les faisant mourir de faim et de soif.

De Faxian à Marco Polo l'histoire reste, en gros, la même, avec des variantes qui ne changent rien à l'essentiel, et davantage de détails dans la version la plus récente. Le fond de l'histoire réside en ceci : des démons du désert provoquent la mort des voyageurs. On remarquera l'aspect auditif, de plus en plus important : des voix, des pleurs, des lamentations, des appels, des roulements de tambours.

Pour des voyageurs modernes dont l'esprit est imperméable aux fantômes, toutes ces voix, ces pleurs, ces gémissements, peuvent être des bruits produits par le vent du désert, non seulement le vent brûlant mais le vent terriblement soudain, violent, destructeur, qui peut parfaitement anéantir une caravane sous une pluie de sable et de pierres, et qui hurle en produisant les sons les plus terrifiants et les plus étranges. On sait que des caravanes entières ont péri ainsi, sans qu'il fût besoin de l'aide de puissances surnaturelles. Mais il fut un temps où l'on attribuait la responsabilité de tels désastres aux puissances surnaturelles, anges et démons, *shen* et *gui*. Cette époque n'est pas si lointaine : la notion du démon a imprégné notre vision du monde jusqu'à la veille du XVIIIe siècle.

Hormis les bruits étranges produits par le vent, on connaît, dans le désert — dans tous les déserts — les hallucinations, souvent visuelles mais ici, dans le cas du désert de Lop, auditives. Marco Polo évoque les roulements de tambours, « même en plein jour ». Roulement de tambour, roulement du tonnerre sont facilement associés. Dans l'une des grottes de Mogaoku près de Dunhuang, la grotte n° 249, l'une des rares grottes visitables consacrées à des représentations de la mythologie chinoise archaïque prébouddhiste, où se retrouvent des êtres décrits dans le *Shanhaijing*, est figuré le Génie du Tonnerre : *Leishen* (*Lei* : tonnerre, *Shen* : génie), représenté jonglant avec des tambours.

Il y a aussi dans le *Shanhaijing* un Leishen qui a un corps de dragon, un visage d'homme, et qui bat du tambour en frappant son propre ventre. Et, toujours dans le *Shanhaijing* : dans les pays d'Occident, le génie du mont Zhong — ce mont d'où partent et coulent les Sables dérivants, et dont le nom, Zhong, évoque aussi un bruit puisqu'il désigne une cloche — ce génie donc a un fils nommé *Gu* : mot qui, en chinois, signifie « tambour ». Dans le *Shanhaijing*, Gu a lui aussi un visage d'homme et un corps de dragon.

Il y a décidément dans cette affaire et beaucoup de tambours et beaucoup de personnages surnaturels. Que se passe-t-il donc au Grand



Fig. 2. Leishen, génie du tonnerre — B.N., chinois 1836.

Désert de Lop ? De tous les dangers du long voyage, pourquoi une telle concordance à cet endroit-là ? Les vents et autres éléments naturels ne suffisaient pas — il fallait encore que les démons vinssent s'en mêler, laissant leur trace jusqu'aux rives extrêmes du XVII[e] siècle occidental.

On peut logiquement supposer que cette histoire si tenace provient d'une tradition locale, une de ces histoires que l'on se transmet entre caravaniers, marchands, soldats, tous ceux qui, au cours des siècles, furent obligés de traverser ce désert. Il peut s'agir d'un fait ancien, réel et concret, autour duquel se serait formée une nébuleuse de détails légendaires sans cesse revus et augmentés au cours des générations ; et l'on serait curieux de savoir si les générations qui ont suivi celle de Marco Polo ont encore développé et modifié l'histoire, et s'il y a toujours des tambours.

Pour le plaisir des curieux, nous sommes heureux de pouvoir écrire qu'il y a une suite : et combien conforme à nos souhaits ! Cette suite, on peut la lire dans un petit ouvrage chinois publié en 1986 à Shanghai et intitulé : *Dunhuangde chuanshuo* (récits traditionnels de Dunhuang). C'est un recueil de récits de tradition orale collectés dans la région et publiés par des chercheurs de nationalité chinoise.

L'un de ces récits se rapporte à un lieu situé à cinq ou six kilomètres au sud de l'actuelle Dunhuang et non loin des grottes de Mogaoku, lieu que les guides touristiques signalent sous le nom de « montagne aux sables chantants » (*mingsha shan*) ; il s'agit d'une énorme dune de sable multicolore et étincelant, dominant un très petit lac en forme de croissant appelé *Yueyaquan* : la Source du croissant de lune. Cette source du croissant de lune est bordée de quelques arbres, une toute petite tache verte sur l'immensité aride des sables qui s'étendent au loin à l'infini.

Il faut préciser que ce mot *ming sha*, sables chantants, qui peut nous faire penser au bruit du vent, évoque (par son radical « oiseau ») un chant d'oiseau mais aussi un cri d'oiseau, pas forcément mélodieux : coq ou corbeau et non pas nécessairement rossignol. Il veut aussi dire tout simplement un son, et s'emploie aussi dans des expressions signifiant « frapper un tambour » ou « frapper un gong ». Il ne faut donc pas entendre « chantant » d'une façon trop limitée, et mieux vaudrait peut-être comprendre : sables sonores, ou même sables qui font du vacarme[4].

En effet, on y entend des bruits. Quand on allait se promener

4. Une autre dune émettant des bruits mystérieux est signalée au Kazakhstan, un peu au nord d'Alma-Ata, sur la rive droite de l'Ili : c'est un énorme amoncellement de sable s'étendant sur plus d'un kilomètre de long dans la direction N.O.-S.E. Quand le temps est sec et qu'il vente, les grains de sable, frottés l'un contre l'autre, se chargent d'électricité et provoquent une vibration de l'air ; alors des conditions favorables de résonance créent des ondes sonores puissantes et l'on entend tout à coup comme une musique d'orgues qui tantôt s'amplifie et tantôt s'apaise. « On dirait », écrit un voyageur, « qu'on entend chanter la fournaise intérieure de la terre » (dans l'ouvrage : *Kazakhstan*, Moscou, Izdatel'stvo « Mysl' », 1970, p. 304).

par là, on entendait, paraît-il, résonner des gongs et des tambours. C'étaient les gongs et les tambours des grandes fêtes religieuses qui se célébraient là, il y a des siècles, mais les musiciens ont été ensevelis par une catastrophe que la légende décrit ainsi : la Source du croissant de lune est enclavée entre deux montagnes, une au nord et une au sud. En fait, selon des géographies d'époque T'ang, les Mingsha shan sont non seulement une énorme dune de sable mais un relief d'une quarantaine de kilomètres d'est en ouest et d'une vingtaine de kilomètres du nord au sud, avec une dépression au milieu : la source du croissant de lune. La particularité de ce relief est d'être exclusivement constitué de sable ; il a un versant abrupt comme une lame de sabre et un sommet escarpé et dangereux. La masse montagneuse jouxte les grottes de Mogaoku. Selon la tradition orale, sur la montagne qui est au sud on entend des grondements et des roulements (*hung* : comme une charrette qui passe, ou comme le tonnerre ; *lung lung* : roulement du tonnerre). Sur celle du nord, on entend résonner des gongs et des tambours.

En voici la cause : il y a très longtemps, le versant sud était une montagne de pierre verte, une haute montagne abrupte et verdoyante ; et la face nord était alors une riche plaine fertile et arrosée. Des eaux limpides y coulaient dont on voyait le fond, elle était couverte d'épaisses forêts vertes et de fleurs parfumées par centaines et, dans ce délicieux paradis, étincelait un temple bleu et or. Nombreux étaient les temples autour de la Source du croissant de lune, nombreuses les fêtes et les assemblées pour célébrer les cérémonies religieuses, et l'année était ponctuée de ces grandes célébrations : le 2 du 2ᵉ mois, on jouait la pièce chantée du roi-dragon, au 5ᵉ mois, l'opéra du roi de la médecine, le 15 du 8ᵉ mois, le drame chanté du roi de la lune, etc. Mais la période la plus animée de l'année était le commencement du premier mois, quand avaient lieu les grandes représentations chantées et dansées et que tous les groupes des villages alentour venaient y participer. Puis, le 15ᵉ jour du premier mois, tout le monde, vêtu d'habits neufs, avec une infinité de lanternes, accourait pour les chants et les danses à la pleine lune et la danse du dragon de papier, et résonnaient les gongs et les tambours !

A l'ouest de Dunhuang, quand on est sorti de la passe de Yangguan, l'herbe y pousse à peine d'un pouce de haut : sans limites et sans ressources, le désert de sable coule comme la mer. Dans ce désert vivait un dragon, funeste bête féroce qui ne savait que nuire à l'humanité. Chaque fois qu'il toussait, il y avait une journée de grand vent ; chaque fois qu'il éternuait, tempêtait le vent noir pendant trois jours ; chaque fois qu'il poussait un rugissement, il s'élevait un monticule de sable jaune qui pouvait s'amonceler en une montagne. Aussi l'Empereur de Jade avait-il interdit à ce dragon et à toute sa famille de s'éloigner, ne fût-ce que d'un pas, de la passe de Yangguan : à peine de la vie pour les contrevenants.

Un petit dragon jaune, fils de ce vieux dragon jaune, s'ennuyait ferme, toute l'année, mois après mois, dans sa steppe déserte, sans une fumée humaine. Il n'avait qu'une idée, c'était d'aller aux fêtes et cérémonies de Dunhuang. Il mourait d'envie de voir le monde, de se mêler à la gaieté des autres, de s'amuser. Mais il n'était pas question de désobéir. Il était très surveillé.

Cette année-là, lorsque les gongs et les tambours eurent marqué le 4ᵉ jour du premier mois, le dragonneau commença à trépigner d'impatience. Et lorsqu'arriva le 15ᵉ jour du premier mois, il n'y tint plus. Il enivra les gardes et la suite du vieux dragon son père, s'éleva dans le ciel et s'éclipsa à l'insu de tous ; il se métamorphosa en jeune homme, et se rendit sous cette forme à la fête de la Source du croissant de lune.

Tout d'abord le dragonneau prit bien garde de ne pas tousser, ni éternuer, ni rugir, comme il lui était prescrit depuis toujours. Les plus beaux spectacles s'offraient à sa vue ; il en était tout éberlué et confondu. Il se trouva à un moment sur un vaste espace où évoluait le simulacre du dragon des eaux, lequel tournait, virait, sautait, ballait, tout comme un vrai, au grand enthousiasme de l'assistance qui manifestait bruyamment. De stupéfaction et d'admiration, le dragonneau, perdant son contrôle, poussa un grand cri de joie !

Las ! En un instant tout fut fini : le vent jaune s'éleva des quatre directions de l'espace, le ciel se troubla, la terre s'assombrit, et les sables qui coulent commencèrent à se déverser et s'amonceler en un tas qui en un clin d'œil monta à la hauteur d'une montagne de sable jaune engloutissant tout et tous : acteurs, chanteurs, musiciens, spectateurs furent ensevelis et périrent d'une mort injuste.

Atterré de sa faute, désespéré devant l'irréparable, le petit dragon jaune, bondissant, se cogna si fort contre un rocher qu'il en mourut, sur la montagne de pierre verte du côté sud. Depuis lors, la montagne de pierre verte est devenue une montagne de sable jaune qui coule et roule continuellement. Par la suite, chaque fois que les gens allaient se promener sur cette montagne, ils disaient que le retentissement des gongs et des tambours leur portait malheur.

Est-ce, sous une forme sinisée, dragonnante, si l'on peut écrire, la légende d'origine : une catastrophe ayant enseveli sous les sables une petite ville prospère et animée, transformant en désert un lieu paradisiaque, plein de fleurs, de forêts, de fontaines ? Il y eut dans ces déserts, réellement, des villes ensevelies. D'autre part, nous avons là une nouvelle explication de ces bruits de tambour ; on notera aussi la résurgence, quasi inévitable, des mots évoquant le bruit du tonnerre : gongs et tambours sur un côté de la montagne, roulements de tonnerre sur l'autre côté. Des questions nouvelles, donc, se posent, auxquelles on ne peut répondre sans connaître une gamme plus large de contes de cette région. Il semble qu'on aborde là des thèmes différents : la notion de faute (du dragonneau désobéissant) et ses con-

séquences, la mort injuste des fidèles en train de célébrer une fête religieuse, le jardin paradisiaque transformé en désert.

Quelle est la parenté entre cette histoire de dragon et les histoires de démons de Faxian, Xuanzang et la suite ? entre les rôles de tous ces êtres surnaturels vivant au désert ? Les uns s'en prennent aux hommes qui viennent à passer sur leur territoire ; les autres vont tracasser (mais il est vrai, c'est une sottise de jeunesse !) les hommes chez eux. Dans le *Shanhaijing*, il y avait des êtres hybrides à corps de dragon et à face humaine. Dans cette dernière légende, le dragon est tout dragon et n'a plus aucun trait humain (bien qu'il se transforme en jeune homme...). Mais derrière ces dragons à la chinoise, cette légende ne véhicule-t-elle pas d'autres éléments provenant des différentes civilisations qui se sont succédé, et parfois se sont réciproquement exterminées, en Asie centrale ?

Nous venons d'évoquer une tradition orale, qui a pu se modifier au cours des générations, avec la souplesse propre à ces récits ; il existe aussi des textes anciens, historiques, encore que chargés aussi de surnaturel : textes d'époque T'ang nommant cette montagne « montagne de sable aux génies », ou « aux esprits » (*shen* : génie, esprit, être surnaturel mais pas dans un sens malfaisant comme *gui* : démon). Ce bruit du sable s'entendait, selon eux, à des kilomètres, jusqu'au cœur de la ville. Cris ? Tambours ? Tonnerre ? Gongs ? Tambours et gongs évoquent les temples, mais tambour veut dire aussi : bataille. Or un recueil intitulé *Yi yüan*, écrit par un fonctionnaire chinois de l'époque Liu Song des Dynasties du sud (420-589)[5], bien avant les T'ang par conséquent, explique qu'il y eut là, jadis, une grande bataille ; une armée (chinoise ?) y fut défaite et exterminée entièrement ; les cadavres s'entassaient par dizaines de milliers ; la nuit, un vent dément se déchaîna, accumula du sable en une véritable montagne ; et là on entend, parfois, résonner les tambours et les cors. C'est pourquoi on l'appela « montagne des sables sonores », *mingshashan*.

Voilà qui nous rappelle la fin du passage de Marco Polo cité plus haut : cette ruée de monde, le choc des armes, ces esprits qui prennent la forme d'une armée et « chargent d'assaut » le voyageur solitaire. La version que recueillit le Vénitien ne recèle-t-elle pas ce souvenir d'une bataille antique et effroyable dont les fantômes se manifestent pendant des siècles, type de légende dont il y a divers exemples sur notre globe peu avare de carnages ?

Très souvent une légende a une expression iconographique traditionnelle, ou au moins une figuration occasionnelle. Nous reviendrons plus loin sur ce qui fut notre point de départ, la carte du XVIIe siècle figurant douze démons dans le désert. Mais du côté de Dunhuang même, ou du côté de la Chine en général, y a-t-il une représentation particulière correspondant aux Gui, aux démons évoqués par Faxian

5. Voir *Jiu Quan shi hua*, Gansu sheng Jiuquan diqu « Jiuquan shihua » bianji zu, 1984, chapitre sur les monts Mingsha, p. 98.

et Xuanzang, ou aux dragons de la légende rattachée à Dunhuang ? Parmi les êtres décrits dans le *Shanhaijing*, y en a-t-il qui sont figurés dans des œuvres d'art ou livres chinois ? Y a-t-il, d'une façon générale une iconographie spécifique des êtres surnaturels qui hantent les déserts d'Asie centrale : Shamo, Gobi, Sables dérivants, Fleuve de sable ?

Allons voir à Dunhuang même, dans les grottes de Mogaoku. Là, le désert est l'environnement naturel, immédiat. De l'époque Han à l'époque T'ang, des voyageurs, marchands, pèlerins, peintres et sculpteurs, moines ou non, se sont rencontrés à Dunhuang et ont dû tous entendre raconter ces effrayantes histoires de démons, de voix, de tambours. Ces démons apparaissent-ils sur les fresques de Dunhuang ? Certaines fresques du VIe siècle (par exemple dans les grottes 249 et 285) nous montrent les éléments naturels : le Tonnerre jonglant avec des tambours (nous l'avons mentionné plus haut), et aussi le Vent, avec son sac rempli de vents. On y reconnaît aussi quelques créatures étranges du *Shanhaijing*, dont certaines sont supposées habiter l'extrême-Occident (de la Chine) mais dont aucune n'est spécifiquement rattachée au désert de sable de la région.

Ces plafonds peints des grottes 249 et 285 à Mogaoku expriment la mythologie chinoise traditionnelle ; ils font plutôt exception à Mogaoku où la plupart des grottes montrent des thèmes bouddhistes. Dans l'une des grottes purement bouddhistes, la grotte 45, de la période 705-780, on peut voir illustrée une prière à Guanyin : des voyageurs implorent sa protection contre les dangers qu'ils s'apprêtent à affronter, incendies, voleurs, démons. Ces démons sont représentés : ce sont des êtres trapus et musculeux ayant un corps de quadrupède et une tête vaguement humaine ; l'un d'eux, au moins, a une queue de lion. Leur corps est d'une couleur ocre pâle, avec un mouchetage évoquant la robe tachetée d'un léopard, mais ce mouchetage est presque effacé. Ces démons sont identifiés comme étant des Rakshasas, démons anthropophages des mythologies hindoue et bouddhiste.

Dans ces œuvres bouddhistes, les artistes suivaient un canon dans lequel l'iconographie des divinités et des démons est fixée par des règles, comme tout le reste, ce qui laisse peu de liberté pour exprimer, par exemple, une tradition locale particulière. Prenons ces Rakshasas, pour le moment, comme ils apparaissent : des êtres surnaturels, hybrides homme/animal, laids, malfaisants, dangereux, sans leur appliquer une localisation géographique précise.

Trouverons-nous à Dunhuang ou ailleurs des représentations non-bouddhistes de cette inquiétante faune du désert ? Trouverons-nous des dragons ? Des figurations de dragons, la Chine en est pleine. Ils ne sont pas mis spécialement en relation avec le désert, mais n'en sont pas exclus non plus. Mais notons que les récits les plus anciens — Faxian, Xuanzang — disent « démons », *gui*, et non pas « dragons », *lung*. Marco Polo non plus n'évoque pas de dragon — et pourtant Dieu sait si le dragon figure dans l'imaginaire des chrétiens du Moyen

Age ! A défaut de trouvailles locales, l'iconographie ancienne chinoise va-t-elle nous fournir quelques dragons ou autres terreurs spécialement associés au grand désert ? De fait, il y a dans le *Shanhaijing* des monstres intéressants. Nous les avons évoqués brièvement plus haut. Hormis le texte archaïque lui-même, il existe des éditions illustrées du *Shanhaijing*, dont une à la Bibliothèque nationale à Paris, comportant une préface datée de 1667, donc exactement contemporaine de notre carte aux démons de Strasbourg et des travaux du Père Athanase Kircher. Des créatures étranges y sont figurées par des dessins dans un style, évidemment, complètement différent des peintures des VI[e] ou VIII[e] siècle. Certaines de ces créatures sont associées formellement aux Sables dérivants : le *shuangshuang*, un monstre composé de trois quadrupèdes (verts ?) joints, et dont il est dit qu'il vient de « l'est des Liusha » (les Sables dérivants) ; le *chuti*, qui a un corps de bête avec deux têtes, l'une qui prend sur la droite et l'autre qui prend sur la gauche, a son origine dans le Liushahe, le Fleuve des sables dérivants. Puis nous trouvons dans les contrées occidentales, les monts Kunlun et le mont Zhong déjà évoqué plus haut, avec le Gu, le tambour, qui a un visage humain et un corps de dragon et est fils du génie du mont Zhong, Chu Yin, lequel a un visage humain, un corps de serpent, ni aile ni patte, est de couleur rouge et mesure mille lis de longueur.

Bien que contemporains de notre carte occidentale, aucun de ces desssins n'a de ressemblance avec les douze démons, ni par le style ni par le contenu, sinon qu'il s'agit dans les deux cas d'êtres hybrides, de monstres du point de vue de l'histoire naturelle, effrayants pour l'homme, et habitant des pays lointains et inconnus. D'autres merveilles du *Shanhaijing* sont supposées vivre dans les montagnes et territoires des contrées occidentales (sans qu'il s'agisse spécialement des Liusha) : hommes-oiseaux, hommes à trois visages, monstres à neuf ou treize têtes, hommes avec un seul bras et une seule jambe, hommes sans tête avec les yeux et la bouche au milieu de la poitrine, serpents et tigres à face humaine, et une sorte de porc sans tête, avec six pieds et quatre ailes.

Plusieurs chercheurs ont déjà, dans les années passées, évoqué les convergences et similitudes qui existent entre les peuples étranges et les créatures surnaturelles des régions occidentales dans le *Shanhaijing*, et les monstres et peuples étranges qui sont censés habiter les régions extrême-orientales du monde chez les anciens auteurs grecs et latins, et dans leur écho multiforme et métissé, le *Roman d'Alexandre* ou plutôt les romans d'Alexandre. Chacune des deux grandes traditions repoussait vers ses frontières les plus inconnues, vers les mystérieuses *terrae incognitae*, toute la partie incompréhensible, toute la marge, tout l'étrange de sa civilisation, tout ce que produit la peur, y compris de vagues souvenirs résiduels de civilisations passées, d'antiques exterminateurs. Il est souvent impossible de localiser sur une carte

ces pays, ces créatures. Mais leur charge d'imaginaire est étonnamment persistante.

Faut-il incarner en quelques-uns de ces monstres, dont nous avons vu les descriptions physiques, les voix sans visage, les tambours invisibles du désert de Lop ? Comment passer de l'hallucination auditive à la représentation visualisée ? Le dessinateur occidental, sans doute hollandais et sûrement chrétien, de notre carte aux douze démons, a répondu par une vision en grande partie chrétienne des diables, à laquelle s'est ajoutée sans doute une vision personnelle (les dessins n°s 3 et 4 évoqués au début de cet article). Unique illustration de la carte à part le cartouche, ce ballet surnaturel occupe, nous l'avons vu, un certain espace sur celle-ci. Pourquoi l'auteur de cette œuvre s'est-il focalisé là-dessus, ou plutôt, pourquoi cette chose a-t-elle pris une telle place dans son esprit ?

La réponse nous paraît être la forte association d'idées entre démons et déserts dans la tradition chrétienne. Cette association s'appliqua à une réalité géographique : l'existence de grands déserts. La légende recueillie et transmise à l'Occident par Marco Polo (entre autres), joua le rôle de catalyseur. Les démons du désert de Lop devinrent un mythe occidental.

La présence des démons dans le désert nous est expliquée sur la base de l'enseignement biblique par les nombreux commentaires des théologiens chrétiens sur l'origine, les actes et le devenir des démons, depuis les tout premiers siècles — pour ne parler que de la période chrétienne et sans remonter jusqu'aux écrits plus anciens. Et pour nous en tenir à l'époque de notre carte de Tartarie du XVIIe siècle, cela nous est expliqué à nouveau, par exemple, par le Père Athanase Kircher, de la Société de Jésus (1602-1680), que nous retrouvons encore ici, non seulement pour sa « Chine illustrée » de 1667 mais pour un autre ouvrage très important, le *Mundus subterraneus*, le « Monde souterrain », publié à Amsterdam en 1665. Dans le *Mundus subterraneus*, qui est surtout un ouvrage de géographie physique, de géologie et d'histoire des mines, le Père Kircher a recueilli des informations sur les démons qui étaient censés hanter les mines métalliques (d'Europe). Dans cette partie de l'ouvrage (vol. II, livre 8, chapitre 4) on peut lire :

> *« In tribus potissimum locis daemones observatos Historici tradunt : primo in septentrionalibus perpetua caligine damnatis regionibus ; secundo in horridis solitudinibus ; tertio in subterraneis fodinarum metallicarum cuniculis. »*
> (« Selon les historiens, les démons se rencontrent principalement dans trois sortes d'endroits : dans les pays du nord condamnés à l'obscurité perpétuelle ; dans les déserts horribles ; dans les galeries souterraines des mines métalliques. »)

Kircher enchaîne ensuite sur la troisième catégorie, qui entre plus proprement dans le sujet de son livre. Comme on sait, Dieu a chassé les anges rebelles, les démons, et les a ainsi exilés bien loin dans les ténèbres et les déserts. Dans le désert nous les retrouvons plus tard, dans le Nouveau Testament, essayant d'induire le Christ en tentation ; plus tard encore, dans les déserts d'Égypte, persécutant les anachorètes. Ainsi, pour les chrétiens il y a collusion entre désert et démon. Rien d'étonnant à ce qu'un auteur comme Kircher n'hésite pas à nous transmettre à son tour l'histoire des démons du désert de Lop, qui cadre parfaitement avec son fonds de représentations et de connaissances.

Il nous la transmet par deux fois : par sa carte et dans le texte de *China illustrata*. Sur sa carte, par l'inscription *Desertum Lop infestum diabolicis illusionibus*. On remarquera que, contrairement à la carte de Tartarie de Strasbourg, il n'est pas ajouté le mot *creduntur* (« on croit que »). Est-ce à dire que l'existence de ces démons est tenue pour certaine, et non plus hypothétique ? Peut-être pas, car dans le texte même Kircher est moins affirmatif. Le Père Grüber et le Père d'Orville, écrit-il, évoquant les deux missionnaires qui ont traversé le Tibet à son époque même, ont traversé ce désert nommé *Lop Desertum* par Marco Polo le Vénitien, Belgian par les Mongols, et Désert de Kalmak par les Chinois (et pour Kircher ce grand désert s'étend pratiquement de l'océan Arctique jusqu'au sud du Tibet). Ce désert fut célèbre pour ses mirages et apparitions ; mais, poursuit-il, nos Pères (Grüber et d'Orville) n'en soufflent mot. Ce qu'il ne considère pas comme une preuve de leur non-existence car, dit-il, ce genre d'apparitions ne doit certainement se produire qu'occasionnellement. Il ressort de ces passages que Kircher ne rejette pas l'idée qu'ils puissent exister (de même qu'il ne nie pas l'existence des démons des mines métalliques) ; et qui d'ailleurs, au temps de Kircher, niait l'existence des démons ?

Ainsi l'histoire des démons du Lop, d'une tradition locale recueillie et véhiculée par Marco Polo, a-t-elle perduré chez nos auteurs et cartographes jusqu'à une époque si tardive, parce qu'elle avait « pris » merveilleusement bien sur le fond de l'imaginaire chrétien.

Le *Mundus subterraneus* avait été publié en 1665 ; l'édition latine de la Chine illustrée, en 1667 ; notre carte de Tartarie, sans doute dans le même quart de siècle. Trente ou trente-cinq ans plus tard, les cartes occidentales de l'Asie ne présentent plus ni ville de Lop, ni désert de Lop (le désert s'appelle autrement), ni mention aucune de démons. L'évolution des toponymes est intéressante. Sur une carte (non datée) publiée par Carolus Allard à Amsterdam et intitulée *Tartaria sive Magni imperium ex credendis Amplissimi Viri Dni Nicolai Witsen*) (« La Tartarie, ou l'empire du Grand Khan d'après l'Éminent Nicholas Witsen »), on trouve les toponymes *Toerfana, Campion, Camul seu Kamila, Sachion, Succuir*, qui ressemblent beaucoup

à ceux de notre carte aux douze démons. Mais le désert de Lop a disparu et le mot Lop lui-même ne paraît plus ; on trouve à la place un *Kalmak Desertum* et, un peu plus loin au nord, le *Xamo, hodie Gobee Desertum* (« Désert de Shamo, aujourd'hui Gobi »). Sur cette carte, plus aucune allusion à quelque démon que ce soit.

Jetons maintenant un coup d'œil à la carte du géographe français Guillaume de l'Isle, premier géographe du roi, datée de 1706 et intitulée *Carte de Tartarie dressée sur les relations de plusieurs voyageurs*. On reconnaît *Turfan, Campion*, mais l'ancienne Sachiou ou Sachion est devenue *Chatcheou*, transcription phonétique exacte du mot chinois correspondant à Shazhou, et *Succuir* est devenu *Sotcheou* ; on identifie facilement de même *Kantcheou* et *Leantchou*. Le désert est devenu « Chamo ou Déserts sablonneux nommés aujourd'hui Gobee ». Il n'y a plus aucun commentaire relatif à ce désert.

On remarquera que les anciens toponymes sont peu à peu abandonnés et que les cartographes utilisent des transcriptions reflétant directement la prononciation chinoise rendue dans le système de transcription en usage dans leur pays (selon qu'ils sont français, hollandais, anglais, etc.) et ne recopient plus les orthographes-transcriptions issues de Marco Polo.

Sur la carte de Strahlenberg intitulée *Nova descriptio geographica Tattariae Magnae...* (« Nouvelle description géographique de la Grande Tartarie... ») publiée en 1730 et qui fut élaborée pendant la captivité de l'auteur en Russie et Sibérie de 1709 à 1721, on distingue : *Turpan, Chamil al. Bischbalyk* (Chamil ou Bischbalyk), *Chatcheu, Setcheu, Kantcheu, Dobba Selin alias Sinin* (Dobba Selin ou Sinin, c'est-à-dire Xining). Pas de désert de Lop. Et la carte de D'Anville, géographe du roi de France, publiée en 1733, intitulée *Carte générale du Tibet ou Bout-tan et des pays de Kashgar et Hami...* donne : *Chatcheou, Sotcheou, Si-ning, Tourfan, Hami, Kan* (pour Kantcheou). Pour d'Anville Dunhuang s'appelle encore *Chatcheou*. On sait que la carte de D'Anville est un aboutissement de la carte de l'Empire chinois réalisée par ordre de l'empereur sous la direction des savants jésuites missionnaires en Chine.

Nous voilà pour toujours privés des démons du Lop. Avec eux, coïncidence significative, disparaît un autre élément de notre carte de Tartarie anonyme, un élément que nous n'avons pas mentionné jusqu'ici ; élément géographiquement fort éloigné de Dunhuang mais qui fait partie de la même vision du monde que le désert aux démons. Presque à l'extrémité nord-est de la carte, non loin du grand océan qui borde le continent, se trouvent les inscriptions suivantes : « *Ung quo a nostris Gog dicitur* » (« Ung, que nous nommons Gog » ; on devrait lire *quod* mais le mot n'est pas très lisible sur l'original) et : *Mongul, quod a nostris Magog dicitur* (« Mongul, que nous nommons Magog »).

Nous voici en plein Moyen Age, en plein *Roman d'Alexandre*, nous voici dans les terreurs du siècle mongol. Alors que cette carte de Tartarie, par sa configuration générale des monts et des mers et des tracés, est aussi moderne que pouvait l'être une carte du XVIIe siècle. Pourquoi ce rappel de l'Apocalypse et de ses farouches guerriers qui viendront après le Jugement dernier ?

Ung et Mongul sont Gog et Magog. Mais aussi Gos et Magos, les quatre cent mille guerriers, qui, selon le « Roman d'Alexandre », s'étaient battus contre Alexandre le Grand aux côtés du roi indien Porus. Après avoir vaincu ce roi, le conquérant grec poursuivit ces peuples Gos et Magos mais, ne pouvant les rattraper, construisit une haute muraille pour les contenir, bloquant l'étroit défilé dans la montagne derrière lequel ils s'étaient réfugiés. On dit aussi qu'il les repoussa jusqu'à l'extrémité orientale du monde. Telle est la légende de Gos et Magos, que l'on identifia aux Gog et Magog de la Bible, très présents dans les esprits chrétiens médiévaux, et que la terreur provoquée par la conquête mongole fit identifier bientôt avec les Mongols eux-mêmes.

N'étaient-ce point les guerriers de l'Apocalypse, ou les hordes ennemies jadis contenues par le mur d'Alexandre, qui déferlaient sur l'Europe après avoir submergé la Chine, l'Asie centrale, le Tibet, l'Iran, la Russie ? Cependant, dans le récit de Marco Polo, qui se diffusa dans les premières années du XIVe siècle, la grande vague de terreur était passée ; le dynamisme de conquête était éteint, du moins vis-à-vis de l'Occident ; l'empereur Khoubilai faisait régner l'ordre et une paix relative dans un empire partiellement stabilisé. Notre marchand vénitien, disposé à l'admiration et à l'émerveillement plus qu'à la peur, nous transmet l'image rassurante d'un grand pays riche, civilisé, puissant, bien gouverné, ordonné. Au fond, la seule chose qui lui a fait peur, c'est la traversée du Grand désert. Chose curieuse, sur notre carte de Tartarie anonyme, écho attardé presque quatre siècles après lui, nous trouvons encore Gog et Magog, sous les noms *Ung* et *Mongul* (l'assimilation avec les Mongols y étant on ne peut plus explicite !) mais ils sont repoussés bien loin vers les bords extrêmes de la carte, comme aux marges de la pensée.

Et nous ne les reverrons plus : les cartes d'après 1700, épurées des démons, le sont aussi de Gog et Magog. La cartographie occidentale s'est débarrassée du Moyen Age. L'écho rémanent s'est tu enfin, après s'être perpétué plus de trois cent cinquante ans. Ainsi les cartes sont-elles des émanations attardées de l'imaginaire, transmettant et à leur tour reproduisant et générant cet ensemble de croyances, de visions, de rêves, de connaissances scientifiques, déposés couche par couche dans la mémoire, consciente ou inconsciente, d'un peuple donné. Il peut arriver qu'elles véhiculent cet ensemble de données bien après que la science officielle l'a rejeté. Ce décalage n'est pas un des moindres sujets d'étonnement dans l'histoire de la cartographie ancienne.

Bibliographie

À la découverte de la terre. Dix siècles de cartographie. Trésors du Département des cartes et plans, Paris, Bibliothèque nationale, 1979 (avec une reproduction de la Mappemonde de Beatus de Saint-Sever, XIe s.).

BALTRUŠAITIS (J.), *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique.* Paris, Armand Colin, 1955.

CHEN YU, *Dunghuangde chuanshuo*, Shanghai, Wenyi chubanshe, 1986.

Chine. Fresques du Désert de Gobi, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1983.

Dictionnaire de théologie catholique dir. A. VACANT, E. MANGENOT et E. AMANN, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1939, sv. : Démon.

FAXIAN, *A record of the Buddhistic kingdoms, being an account by the Chinese monk Fa-hien of his travels in India and Ceylon (A.D. 399-414)* —, transl. and annotated by James LEGGE, Reprint New York, Paragon book, 1965. (Spécialement fin du chap. I.)

GODWIN (Joscelyn), *Athanasius Kircher. A Renaissance man and the quest for lost knowledge*, Thames and Hudson, 1979.

GRILLOT DE GIVRY, *Le musée des sorciers, mages et alchimistes*, Paris, réimpr. Tchou, 1966. (1re éd. : 1929.)

Jiu Quan shi hua, Gansu sheng Jiuquan diqu « Jiuquan shihua » bianji zu (préface datée de 1984).

KAPPLER (Claude), *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980.

KIRCHER (Athanasius), *China monumentis qua sacris qua profanis... illustrata*, Amstelodami, apud J. Janssonium a Waesberge et E. Weyerstraet, 1667. (Éd. française : La Chine d'Athanase Kirchere... même éditeur, 1670.)

KIRCHER (Athanasius), *Mundus subterraneus...*, Amstelodami, ex Officina Jansonio-Waesbergiana, 1678. (1re éd. : 1665.)

Marco Polo. La description du monde. Texte intégral en français moderne avec introduction et notes par Louis HAMBIS, Paris, C. Klincksieck, 1955. (Voir pp. 65-66 : chap. LVII. Ci devise de la cité de Lop.)

MATHIEU (Rémi), *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne. Traduction annotée du Shanhai jing*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes études chinoises, 1983.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, VI. 2e partie (*L'Asie centrale et orientale, l'Inde*), texte établi, traduit et commenté par J. André et J. Filliozat, Paris, « Les Belles Lettres », 1980.

RANDLES (W.G.L.), *De la terre plate au globe terrestre. Une mutation épistémologique rapide 1480-1520*, Paris, Armand Colin, 1980.

SCHIFFELER (J.W.), *The legendary creatures of the Shan Hai Ching*, Taipei, Hwa Kang press.
Tuxian Shanhaijing jiangzhu. (Édition illustrée du *Shanhai jing*. Préface datée de 1667. Gravé au début du XIX[e] siècle, B.N., Chinois 1836).
XUANZANG, *Da Tang xi you ji* (chap. 12), trad. dans : *Hiuen Tsang Si-yu-ki. Buddhist records of the Western world, transl. from the Chinese of Hiuen Tsiang (A.D. 629)* by Samuel BEAL, repr. : San Francisco, Chinese materials center, 1976. (Voir pp. 324-325.)

Index des mots chinois

陈钰	Chen Yu (compilateur)
敦煌的传说	Dunhuangde chuanshuo
魑魅	chi mei (esprits, démons)
跊踢	chuti (monstre du Shanhaijing)
燭陰	chuyin (monstre du Shanhaijing)
大流沙	daliusha (les grands sables dérivants)
敦煌	Dunhuang (ville)
法顯	Faxian (moine chinois bouddhiste)
甘州	Ganzhou (ville)
观音	Guanyin (divinité)
鼓	gu (tambour)
鬼	gui (démon)
鬼魅	gui mei (sorte de démon)
哈密	Hami (ville)
轟	hung (bruit comme une charrette qui passe, ou comme le tonnerre)
酒泉	Jiuquan (ville)

酒泉史話	Jiuquan shi hua (récits historiques sur Jiuquan)
昆仑	Kunlun (monts)
雷神	leishen (génie du tonnerre)
流沙，流沙河	liusha, liushahe (sables dérivants, fleuve de sables qui coulent)
刘宋	Liu Song (parmi les Dynasties du Sud)
龍	lung (dragon)
隆隆	lung lung (roulement du tonnerre)
明	Ming (dynastie)
鸣沙山	Mingshashan (la montagne aux sables chantants, aux sables qui crient...)
莫高窟	Mogaoku (les grottes près de Dunhuang)
清	Qing (dynastie)
若羌	Ruoqiang (ville)
沙河	Sha he (le « fleuve de sable »)
山海經	Shanhaijing (géographie chinoise archaïque)
鄯鄯	Shanshan (ville)
沙州	Shazhou (ville = Dunhuang)
神	shen (génie, esprit, être surnaturel)
雙雙	shuang shuang (monstre du Shanhaijing)
肅州	Suzhou (ville)
唐	Tang (dynastie)
圖像山海經詳註	Tuxiang Shanhaijing jiangzhu (le Shanhaijing commenté et illustré)

吐魯番	Tulufan = Turfan (ville)
惡鬼	wugui (mauvais démons)
玄奘	Xuanzang (moine bouddhiste chinois)
玄奘大唐西遊記	Xuanzang Da Tang xiyuji
阳关	Yangguan (passe)
焉耆	Yanqi (ville)
异苑	Yi yüan (recueil de récits curieux)
元	Yuan (dynastie)
月牙泉	Yueyaquan (la source du croissant de lune)
張掖	Zhangyé (ville)
鍾	Zhong (mont) (sens commun : cloche)

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 117-128

Laurence MOULINIER

LES BALEINES D'ALBERT LE GRAND

Le fameux théologien allemand Albert le Grand, mort à plus de quatre-vingts ans en 1280, a laissé une œuvre immense qui lui valut certes le surnom de « docteur universel » mais dont la postérité fut inégale. S'il fut parmi les premiers, selon Jacques Le Goff[1], à vouloir « refaire Aristote à l'usage des Latins » et s'il eut à cœur, notamment en science, de compléter par sa propre expérience ses fiches tirées des auteurs de l'Antiquité, sa réputation de zoologue n'atteignit pas celle de maître en science occulte à qui l'on attribua longtemps la paternité du *Grand Albert* et autres *Secrets*[2]. Pour Robert Delort en effet, une œuvre aussi importante pour l'histoire de la zoologie que son *De animalibus*, achevé vers 1270, ne devait exercer aucune influence durable sur les zoologues contemporains ou postérieurs et encore moins sur le public[3].

Pourtant, au Moyen Age, de larges extraits de ces *Animaux* figurent dans de nombreux manuscrits médicaux latins et, au XVIe siècle, ils attirent aussi bien l'attention du grand naturaliste suisse Conrad Gesner que celle du Suédois Olaus Magnus (Olof Mansson) qui y puise la matière de passages entiers de son *Historia de gentibus septentrionalibus*. Preuve, s'il en était besoin, de la vigueur d'une œuvre dont les dix-neuf premiers livres empruntent sans doute largement à Aristote[4] mais dont les sept derniers sont riches en informations tirées d'observations personnelles ou d'enquêtes menées loin des livres, pour ainsi dire sur le terrain. Albert a ainsi interrogé des chasseurs de baleines, encore très répandues en mer du Nord au XIIIe siècle et

1. Jacques LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1984, p. 424.

2. La paternité des *Secreta mulierum* lui est définitivement refusée ; mise au point sur la question par B. KUSCHE, « Zur "Secreta mulierum" Forschung », *Janus*, n° 62, 1975, pp. 103-123.

3. Robert DELORT, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 46.

4. Danielle JACQUART et Claude THOMASSET parlent de « vaste paraphrase de l'ensemble des œuvres zoologiques d'Aristote » (*Sexualité et savoir médical au Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1985, p. 93).

sans doute aussi près des rivages français avant que « harcelées avec acharnement », elles ne se retirent « vers des latitudes plus septentrionales » si l'on en croit Lacépède (1756-1825), autre grand lecteur d'Albert[5].

L'histoire de la chasse à la baleine est en effet celle d'un déplacement progressif des hommes et des bêtes vers le nord. Pendant longtemps, on s'était contenté de traquer les baleines en les rabattant sur le rivage et les Basques furent les premiers, au Haut Moyen Age, à oser s'y attaquer en pleine mer ; aussi la chasse à la baleine devintelle très tôt — dès le IXe siècle selon Yves Cohat[6] — une activité primordiale pour ces pionniers. D'autres peuples les imitèrent ; mais ils devaient rester encore longtemps les maîtres incontestés du harpon et étendre leur champ d'action à mesure que les baleines se raréfiaient en baie de Biscaye pour gagner le Nord. Avec elles se déplaçaient les lieux de chasse, en un mouvement qui culmina au XVIe siècle lorsque la découverte des côtes du Spitzberg, véritable « mine » où les Hollandais mirent rapidement sur pied la toute première industrie baleinière, sonna le glas de la suprématie basque.

Au XIIIe siècle en tout cas, du vivant de notre auteur, les baleines sont assez nombreuses en mer du Nord pour faire l'objet d'une chasse dont il nous décrit les techniques, l'organisation et les enjeux. À cet égard, le portrait qu'il brosse du « cète » au premier chapitre du livre XXIV de ses *Animaux* nous a paru assez précieux pour l'histoire des hommes et de la zoologie pour en proposer une traduction, qui suit le texte de l'édition établie par Hermann Stadler[7].

Ce texte posera sans doute aux cétologues des questions auxquelles nous ne sommes pas en mesure de répondre : est-ce le cachalot ou la baleine franche dont Albert évoque la tête si recherchée pour sa graisse ? Comment notre auteur, qui prend soin de signaler comme telles ses informations livresques et d'éliminer les plus invraisemblables au profit des données de l'expérience, peut-il évoquer les yeux gigantesques ou les longs cils de la baleine ? Et quel animal se cache derrière ce « cète » dont la bouche est « faite pour sucer », « non pour mâcher » ? Apparemment pas un cétacé, puisque sa bouche semble également dépourvue des dents caractéristiques du sous-ordre des Odontocètes et des fanons spécifiques des Mysticètes...

Un tel texte nous rappelle entre autres que les connaissances scientifiques dont nous disposons actuellement en la matière sont récentes, et qu'elles furent précédées par un savoir issu de l'expérience des marins qui, pendant longtemps, ont été les seuls à avoir effectivement

5. LACÉPÈDE, *Histoire naturelle des cétacées* [sic], Paris, Plassan imprimeur, l'an XII de la République, p. 73.
6. Yves COHAT, *Vie et mort des baleines*, Paris, Découvertes Gallimard, 1986, p. 48.
7. *Albertus Magnus de Animalibus libri XXVI*, nach der Cölner Urschrift herausgegeben von Hermann Stadler, Münster, 1916, 2. Band, pp. 1522-1525.

pu observer des baleines *vivantes*. Aussi leurs récits sur les mœurs des différentes espèces, le lieu et le moment propices à l'attaque ou la meilleure façon de lancer le harpon devaient-ils rester la base d'une science des cétacés jusqu'au XVIIIe siècle, époque où Linné, Cuvier, Daubenton ou Lacépède l'enrichirent d'un nouveau savoir, un savoir né « loin des océans » pour reprendre un mot d'Yves Cohat[8].

Il serait donc vain de chercher dans ce texte la préfiguration de certaines de nos catégories actuelles : les notions de « mammifère » ou de « cétacé » sont étrangères à Albert qui, à la suite de Pline, considère le « cète » comme un poisson[9], et établit un lien entre cachalot et morse ou dauphin et requin mais pas entre baleine et dauphin.

Nous avons cependant tenu à faire suivre notre traduction par celle du chapitre consacré à un autre cétacé — le dauphin — dans le même livre, quelques pages plus loin[10]. Un tel rapprochement fait certes preuve d'un sens de la « famille » qui est le nôtre et pas celui de l'auteur ; mais il est dû avant tout au désir de mettre en lumière à la fois l'unité d'un thème — la pêche comme mise en contact de l'homme et des animaux marins — et la complexité d'un auteur. Albert le Grand a en effet une approche plurielle du monde animal et, s'il privilégie l'expérience vécue dans le cas du « cète », il fait aux récits des Anciens à propos du dauphin une place qui n'exclut ni le doute prudent ni, parfois, une grande crédulité. Aussi ces deux textes ont-ils à nos yeux un double intérêt : outre la vie et la mort des baleines au XIIIe siècle, c'est aussi la naissance d'une véritable *Naturforschung*, avec ses doutes et ses impasses, que l'on peut y lire[11].

La baleine

« Le *cète*[12] est le plus grand poisson qu'on ait jamais vu, et sa femelle est appelée *baleine*[13].

8. Yves COHAT, *op. cit.*, p. 29.

9. Il en fait certes le numéro un de cette catégorie, comme la baleine Jasconius de la *Navigation de saint Brandan*, récit de voyage merveilleux du Haut Moyen Age ; cf. J. Le Goff, « Le merveilleux nordique médiéval », *in Pour Jean Malaurie, 102 témoignages en hommage à 40 ans d'études arctiques,* Paris, Plon, 1990, pp. 21-28.

10. *Albertus Magnus de Animalibus libri XXVI, op. cit.*, pp. 1530-1531.

11. Sur cet aspect de l'œuvre d'Albert le Grand, citons, entre autres, Heinrich BALSS, *Albert der Grosse als Zoologe*, München, 1928, qui a analysé l'attitude d'Albert envers ses sources : ainsi Pline, cité 65 fois, est critiqué 11 fois, et Solin, mentionné 22 fois, est critiqué 5 fois. Cf. aussi Paul HOSSFELD, *Albertus Magnus als Naturphilosopher und Naturwissenschaftler*, Bonn, 1983, et J.A. WEISHEIPL ed., *Albertus Magnus and the sciences, Commemorative Essays*, Toronto, 1980.

12. Chez Pline (*Hist. nat.* 32, 10), ce mot, sous sa forme *cetos*, ne désigne pas une espèce particulière mais une bête marine de grande taille, baleine, dauphin ou même thon. Nous le rendons ici par *cète*, puisque c'est sous cette forme qu'il apparaît, à l'époque d'Albert, dans le *Livre du Trésor* que le Florentin Brunetto LATINI, mort en 1294, écrivit directement en français.

13. B. LATINI en fait un synonyme de « cète » : « Cete est un grans poisson que li plusor apelent balaine » (*Petit bestiaire*, éd. G.L.M., 1967, p. 13 tandis que Guil-

Il y a de nombreuses variétés de cètes : les plus grands ont des poils[14], ceux qui ont la peau lisse sont plus petits et, dans notre mer, on peut voir et pêcher deux sortes de cètes à peau lisse. Le premier, quand il ouvre la bouche, découvre de très grandes dents, longues en général de deux coudées, parfois de trois et même de quatre, mais le plus souvent d'une seule coudée ; deux de ces dents en particulier — les dents canines — sont plus longues que les autres, et creuses au-dessous comme une corne. Elles ressemblent aux dents de l'éléphant et à celles du sanglier qu'on appelle *broches*[15], et visiblement elles servent à se battre. Ce genre de cète a, pour sa part, une bouche qui lui permet de mâcher.

L'autre en revanche — qu'on a vu encore récemment — a, comme la murène, une bouche sans dents faite pour sucer ; il est un peu plus petit, et a une chair bien meilleure que le précédent.

Ni l'un ni l'autre ne possède de branchies, c'est-à-dire qu'ils respirent comme les dauphins, grâce à un tuyau[16].

En revanche ces deux sortes de cètes à peau lisse ont une peau noire et épaisse et, au-dessus des yeux, qui sont très grands (l'orbite d'un seul œil peut contenir quinze hommes, parfois même vingt)[17], des formations cornées semblables à des cils de huit pieds de long, un peu plus ou un peu moins selon la taille du poisson ; et ces formations cornées, au nombre de 250 au-dessus de chaque œil, ont l'aspect d'une de ces grandes faux avec lesquelles on coupe le blé[18].

laume le Clerc, auteur d'un *Bestiaire divin* vers 1210, distingue « l'esturgeon, la baleine, le turbot, le cachalot, le marsouin » et « un monstre malfaisant qui se nomme *Cetus* en latin. » (*Bestiaires du Moyen Age*, prés. et trad. G. Bianciotto, Paris, Stock Plus, 1980, p. 105).

14. Conrad GESNER, à la suite d'Olaus MAGNUS, cite le *Bartwal (cetus barbatus)* et le *Haarwal (cetus capillatus)*, illustrations à l'appui (cf. *Icones animalium marinorum*, ed. à la suite des *Icones avium, editio secunda, Tiguri excudebat C. Froschoverus*, MDLX, pp. 180-181). Plus loin, dans ses « Addenda » (p. 368), il précise : « *qui Morsi seu Rosmari vocantur (...) caput habent bovis instar et pellem hirsutam (quare ab Alberto Magno hirsuti vocantur) cuius pili, culmi frumentacei crassitudine, late diffluunt* ».

15. *Culmi* dans notre texte.

16. C'est *l'évent*, déjà connu d'Aristote qui évoque « le dauphin et la baleine ainsi que les autres cétacés qui ont un tuyau ou évent, au lieu de branchies » et précise : « Le dauphin a le tuyau sur le dos, tandis que la baleine l'a sur le front » (*Histoire des animaux*, trad. J. Barthélémy-Saint-Hilaire, Paris, 1883, livre VI, chapitre XI, p. 304 et I, IV, p. 25).

17. Affirmation surprenante : les yeux des cétacés sont franchement petits et leur diamètre n'est souvent « que la 192e partie de la longueur totale du cétacée *(sic)* » selon Lacépède, *op. cit.*, p. 17, ce qui n'empêche pas Gesner de reprendre ce qu'en dit ici Albert (*Icones animalium marinorum, op. cit.*, p. 180).

18. Les yeux de la baleine sont dénués de cils et la description d'Albert évoque bien plus... les fanons, lames cornées frangées sur leur bord inférieur, spécifiques du sous-ordre des Mysticètes à qui ils servent de piège à plancton.

Cf. ce que dit Lacépède des fanons, « réunis et comme collés par une substance gélatineuse qui, lorsqu'elle est sèche, lui donne presque toutes les propriétés de la *corne* (c'est nous qui soulignons), dont il (le fanon) a l'apparence. Chacun de ces fanons

Leur base, enracinée dans la peau, est plus large que la pointe par laquelle elles se terminent et sont séparées les unes des autres ; et elles ne se dressent pas à la verticale par rapport au corps mais reposent, couchées, entre la racine de l'œil et la tempe du poisson, de sorte qu'elles semblent ne former qu'un seul os, large comme un grand van ; notre poisson s'en sert pour protéger ses yeux en cas de gros temps.

Sa bouche est immense et quand il respire, il recrache une quantité d'eau assez grande pour remplir des canots et les couler[19]. Il a de grandes nageoires, comme le dauphin, et une queue formant une fourche large de plus de 24 pieds quand le poisson a atteint sa taille adulte. Quant aux côtes, elles sont aussi longues et recourbées que le poisson est gros, et leur masse évoque les madriers des grandes maisons — j'entends par madriers ces poutres qui soutiennent la charpente sur laquelle on fixe les tuiles du toit.

Les Anciens racontent que ce poisson occupe, par la largeur de son ventre, quatre arpents de terre[20], mais aucun des mariniers qui ont vu des cètes en abondance n'a jamais pu nous le confirmer. Quoi qu'il en soit, ce que nous pouvons garantir n'est pas moins impressionnant : une fois dépecé, un de ces poissons peut remplir 300 chariots entre sa chair et ses os ; il est certes rare qu'on en prenne d'aussi grands, mais ceux que l'on pêche ici remplissent souvent entre cent cinquante et deux cents chariots.

Comme le dauphin, ce poisson a sa verge et ses testicules à l'intérieur du corps, et il fait sortir sa verge lors de l'accouplement ; la femelle a pour sa part une vulve très semblable à celle de la femme[21]. Quand

est d'ailleurs très aplati, allongé, et très semblable par sa forme générale à la lame d'une *faux* » (*op. cit.*, p. 11).

Gesner rapproche de cette description celle que fait Olaus Magnus des « cornes » du *Bartwal* : « *XIV cornibus radiatum caput apparet, cornua utrinque ab oculo incipiunt, et per oculum transeunt : nescio quam recte. Albertus enim cetis nostrorum marium appendices quasdam esse scribit (circa oculos) ciliorum instar, corneas, octo fere pedes longas* » (*Icones animalium marinorum, op. cit.*, p. 180). Dans ses « Addenda » (p. 370) l'existence de ces « appendices » est ainsi justifiée : « *Haec simul cohaerent ad oculorum protectionem tempore tempestuoso, aut cum alia eum invaserit bellua inimica. Neque mirum quod tot cornua, licet satis molesta, habeat, cum inter oculos in fronte spatium sit XV vel XX aut amplius pedum* ».

19. Cf. Solin, 52, 42 : « *Physeteras nuncupantur qui (...) super antennas se navium extollunt haustosque fistulis fluctus ita eructant ut nimbosa alluvie plerumque deprimant alveos navigantium* » (*Collectanea rerum memorabilium*, rec. Th. Mommsen, Berlin, 1864, p. 211). Lacépède ne dit pas autre chose : « La baleine fait sortir par ces évents un assez grand volume d'eau pour qu'un canot puisse en être bientôt rempli » (*op. cit.*, p. 8).

20. Affirmation qui se trouve chez Pline, abondamment reprise par la suite. Cf. Solin, 52, 42 : « *Indica maria balaenas habent ultra spatia quattuor jugerum* » (*op. cit.*, p. 211) et Gesner : « *Magnitudinem balaenarum Plinius quatuor jugerum, id est nongentorum sexaginta pedum esse meminit* » (*Historiae animalium liber IIII qui est de Piscium et Aquatilium animantium natura, Tiguri apud C. Froschoverum*, MDLVII, p. 231).

21. Les cétacés ont une forme hydrodynamique accomplie, grâce notamment à l'effacement d'aspérités habituelles sur le corps des mammifères : chez le mâle, les tes-

ils s'accouplent, la femelle se place sous le mâle, comme le font les humains et les dauphins : mais leur coït est bref, comme chez tous les animaux dont les testicules sont à l'intérieur[22]. Ce qui reste alors du sperme — car il est émis en très grande quantité, et la vulve de la baleine ne peut tout contenir — est très recherché par les médecins : c'est ce qu'on appelle *l'ambre*[23], souverain contre la goutte et la paralysie. Au demeurant, si verge et testicules sont à l'intérieur, c'est pour que ces organes ne gênent pas le cète quand il nage et pour que le contact permanent avec l'eau froide ne soit pas fatal à leur vigueur.

D'aucuns prétendent qu'après un seul coït, le cète ne peut plus s'accoupler avec la baleine, devient impuissant et gagne alors les profondeurs de la mer où il engraisse tellement qu'il devient aussi gros qu'une île ; mais je doute que cela soit vrai, et les plus expérimentés ne racontent rien de tel ; en revanche, quand des cètes se battent pour leurs femelles et leurs petits, il est vrai que l'animal vaincu gagne le fond des eaux, où la peur le fait rester un certain temps ; et comme il est immobile, il engraisse beaucoup ; et ce poisson, qui a du lard dans le dos comme le porc, a beaucoup de gras dans la tête, surtout autour de la moelle cérébrale.

J'ai été contemporain de plusieurs captures ; en Frise, près d'un lieu du nom de *Stauria*, on prit un cète dont la tête, percée au moyen d'un pieu enfoncé dans l'œil, produisit onze jarres de graisse, si lourdes qu'un homme pouvait à peine en porter une seule. Et cette graisse et ces jarres, je les ai vues de mes propres yeux : et je peux dire qu'une fois purifiée, c'est une graisse très claire et très brillante. Un autre cète fut capturé au large de Maastricht, en Hollande, et sa tête rendit 40 jarres de graisse. Le lard de ce poisson est ce qu'on appelle *graspois*[24].

ticules sont intra abdominaux et le pénis logé dans la paroi du corps ; chez la femelle, la vulve est associée à l'anus dans une poche. Cf. LACÉPÈDE, *op. cit.*, p. 26 : « La vulve, qui a son clitoris, son méat urinaire et son vagin ».

22. À comparer avec ce que dit Aristote de l'accouplement des dauphins « et de tous les cétacés » : « le mâle saute sur la femelle qu'il frôle et la durée de l'acte n'est ni trop courte ni trop longue » (*Histoire des animaux, op. cit.*, p. 131).

23. *Spermaceti* pris au pied de la lettre ? Cette substance huileuse, également appelée « blanc de baleine », est improprement nommée puisqu'on la trouve dans la tête de l'animal. Cf. LACÉPÈDE : « Combien de raisons n'avons-nous pas pour rejeter les dénominations erronées de blanc de baleine, sperma ceti, etc., pour adopter "adipocire" proposée par Fourcroy ? » (*Histoire naturelle des cétacées, op. cit.*, p. 185). Quant à l'ambre *gris*, il provient des concrétions intestinales du cachalot.

24. Craspois ou graisse de baleine : l'Église en autorisera son utilisation en cuisine en carême en 1300, à la place des huiles méridionales, toujours rances lorsqu'elles arrivent dans le Nord (Cf. Jean-Noël BIRABEN, « Épidémies, hygiène et santé publique au Moyen Age », *Colloque international d'histoire de la médecine médiévale*, Orléans, 1985, tome 1, p. 79).

La baleine a un petit à la fois, qu'elle nourrit et qui suit sa mère jusqu'à l'âge de trois ou quatre ans[25].

Lorsque ce poisson se trouve bloqué par les bateaux qui l'encerclent, il plonge, puis réapparaît subitement à la surface de l'eau et coule les bâtiments. On arrive cependant très souvent à le prendre quand l'appétit lui fait suivre un banc de harengs : il se retrouve alors souvent sur le rivage, et ne parvient pas à regagner l'eau. C'est ainsi qu'un cète s'est échoué récemment sur la côte frisonne : quand on le découvrit, on n'eut qu'une crainte : et s'il regagnait aussitôt les flots ? Alors, de peur de perdre le poisson, les habitants l'attachèrent avec tout ce qu'ils purent trouver comme cordages sur leur île, fichant des pieux profondément en terre et liant l'extrémité des cordes aux pierres, aux maisons voisines, et à d'autres bâtiments. Mais la marée montante vint au secours du poisson et brisa ses entraves : le cète encore empêtré regagna le large, à la grande tristesse des habitants qui pleuraient la perte de leurs cordages. Mais le cète était à jeun et deux jours plus tard, ayant suivi — avec ses cordes ! — un banc de harengs, il s'échoua au même endroit ; cette fois, les habitants récupérèrent leurs cordes et tuèrent, puis dépecèrent le poisson. Et quand on se mit à découper son cou, brisé par le poids de la tête, il craqua avec autant de fracas qu'une maison qui s'écroule.

Les mariniers qui chassent les cètes dans nos eaux les capturent de deux manières. Voici la première : les pêcheurs se rassemblent en grand nombre et montent trois par trois à bord de petits canots qui voguent vers l'endroit où l'on suppose qu'il y a des cètes ; deux de ces hommes s'occupent de la navigation, le troisième se tient debout, prêt à frapper avec un instrument dont le manche est en sapin — bois choisi pour sa légèreté — et au bout duquel se trouve, près de la main du harponneur, un trou dans lequel passe une corde très solide et très longue. Celle-ci repose lovée sur le fond du bateau, et peut ainsi se dérouler aisément sans risque de fausse manœuvre, et suivre l'instrument[26] auquel est fixé un de ses bouts. L'autre extrémité

25. Le fœtus est généralement unique, et la mère allaite son petit ; la plupart des baleines atteignent leur maturité sexuelle entre la troisième et la cinquième année.

26. Le harpon doit être en fer, d'après les encyclopédies contemporaines : « *quoddam ad instar rastri ferreis dentibus accuminatum clam in dorsum cethi proiciunt clamque diffugiunt* » (Thomas DE CANTIMPRÉ, *Liber de natura rerum*, éd. De Gruyter, Berlin/New York, 1973, p. 233 et Vincent de BEAUVAIS, *Speculum naturale,* XVIII, 42, Douai 1624, col. 1275). Cf. aussi le témoignage d'un anonyme anglais, vers 1200, édité d'après un manuscrit de la Bodleian Library par B. LAWN, *The Prose Salernitan Questions*, Londres, 1979. Je remercie Alain Boureau d'avoir attiré mon attention sur le texte de la page 109 : « *Queritur quare balena non calibe sed ferro inciditur ? Solutio. Caro balene callosa est, que licet cum calibe melius deberet incidi, cum calebs acute sit substantie deberet inferre mortem. Sed dum calibe inciditur, se contrahit et humores in magna quantitate concurrunt ad vulnus, et extenditur locus ille, unde ex incisione non potest* ****** *telum penetrare. Sed vulnus ferro factum leve fit respectu illius, unde non tanta sit spirituum immutatio, quare non tanta humorum attractio. Preterea calebs frigidior est ferro. Cum balena superficiem habeat valde duram, frangitur calebs. Ferrum dulcius est,*

de cet instrument, quant à elle, est formée d'un triangle semblable à une flèche barbelée, dont la pointe est très acérée et parfaitement lisse, pour une meilleure pénétration ; les deux bords qui se rejoignent à la pointe sont tranchants comme un rasoir très aiguisé ; le triangle lui même est mince et sa surface très lisse ; enfin, du milieu du côté opposé à la pointe part un morceau de fer qui lui est perpendiculaire, long d'une coudée ou un peu plus ; il se termine par un trou, dans lequel entre le manche que nous évoquions[27].

Dans chaque barque, un des trois mariniers se tient donc debout, et brandit cet instrument ; dès que le cète est en vue, ils hèlent les autres équipes, qui sont elles aussi prêtes pour l'action, et leur demandent du renfort.

Le cète, en agitant l'eau, a chassé les poissons du fond vers la surface, où il nage ; c'est alors que les mariniers le frappent, le plus profondément possible, pour reculer aussitôt en laissant leurs harpons fichés dans les blessures[28]. Si le cète prend le large dès qu'il a été frappé, les pêcheurs coupent les cordages et n'ont plus qu'à regretter la peine et l'argent perdus. Si en revanche l'animal plonge immédiatement, c'est qu'il est sérieusement blessé et va se frotter contre le fond à cause du sel qui pénètre dans ses plaies ; ce faisant, il enfonce de plus en plus les pointes dans sa chair, et le sang qui jaillit sans attendre en bouillonnant à la surface est le signe des souffrances du poisson qui, affaibli par la perte de son sang, cherche un terrain solide et s'approche peu à peu du rivage.

Tous les habitants, montés dans des barques et munis de piques, attendent qu'il apparaisse ; et, dès qu'il se montre, il est encerclé et mis à mort.

L'autre méthode employée pour la capture des cètes est quasiment identique, à cela près que le harpon est lancé non pas à la main, mais au moyen d'une baliste très puissante dans laquelle on fait passer la corde dont nous avons déjà parlé[29].

ideo non frangitur sed penetrat. Vel aliter ; cuiuscunque complexionis est illud animal, superficies tamen sicca est. Cum ergo calibe inciditur, siccitas calibis augmentatur unde cito frangitur. Ferrum vero aliquantulum habet humiditatis in respectu calibis. Humiditate sua duritiem relaxat et acumine suo usque ad interiora penetrat, unde solutionem continuitatis infert et sic mortem. »

27. Cf. Lacépède, *op. cit.*, p. 83 : « Ce fer, ou le dard proprement dit, se termine par une douille de près d'un mètre de longueur, dans laquelle on fait entrer un manche très gros long de deux ou trois mètres. On attache au dard même ou à sa douille la ligne, qui est faite du plus beau chanvre. »

28. Cf. Lacépède, *op. cit.*, p. 87 : « Dans les premiers temps de la pêche à la baleine, on approchait le plus possible de cet animal avant de lui donner un coup de harpon. Quelquefois même le harponneur ne l'attaquait que lorsque la chaloupe était arrivée sur le dos du cétacé. »

29. Cf. encore Lacépède, *op. cit.*, p. 88 : « Albert rapporte que de son temps des pêcheurs au lieu de jeter le harpon avec la main, le lançaient au moyen d'une baliste. »

Quant aux cètes qui ont des poils, ils ont des broches[30] très longues grâce auxquelles ils se suspendent aux rochers quand ils dorment ; c'est alors que le pêcheur peut s'approcher et qu'il sépare, autant qu'il est possible, la peau et le lard près de la queue du poisson[31] ; puis, dans le trou ainsi ménagé entre peau et lard, il fait passer une corde très solide qu'il attache ensuite à des anneaux fixés dans la roche, à des pieux très robustes ou à des arbres. Enfin, au moyen d'une grande fronde, il lance de grosses pierres en visant la tête du poisson, pour le tirer de son sommeil ; ainsi réveillé, l'animal veut s'enfuir et le premier geste qu'il esquisse lui arrache la peau du dos, depuis la queue jusqu'à la tête. On capture ensuite le cète non loin de l'endroit où il a laissé sa dépouille, nageant à bout de forces ou gisant à demi mort sur le rivage[32].

On fait avec cette peau des courroies très solides pour les poulies qui soulèvent de très lourdes charges, et il y en a toujours en vente au marché de Cologne[33].

Voilà ce que nous connaissons par expérience de la nature des cètes ; nous n'avons pas tenu compte des récits des Anciens qui ne correspondent pas à la réalité. »

Le dauphin

« On trouve dans la mer de nombreuses sortes de dauphins ; ceux que l'on y voit le plus souvent ont la peau noire, une tête courte et, dans la bouche, des dents alignées comme le sont les molaires du porc. Cet animal aime l'homme et sa propre espèce : ainsi, quand les jeunes se promènent en groupe, deux dauphins adultes les encadrent, et

30. Cf. note 15.

31. Sans doute le morse. Cf. note 3 et ce qu'en dit Olaus Magnus, cité par GESNER (*Icones animalium marinorum, op. cit.*, p. 178) : « *Rosmarus (inquit) est bellua marina, ad magnitudinem elephantis. Litorum montes ascendit et gramine pascitur. Somni gratia dentibus se a rupe suspendit et adeo profunde dormit ut piscatores laqueis et funibus victum comprehendant* ».

32. Témoignage très semblable chez GESNER (*Icones animalium marinorum, op. cit.*, p. 179) : « *Est in Orchadibus (inquit Hector Boethius, in descriptione Scotiae) ingens quidam, mole sua vel maximum equum excedens cetus, portentosa quadam somniculitate. Is in cotem aliquam aqua extantem exiliens, dentibus (quos maximos robustissimosque habet) partem aliquam cotis extantem atque asperam comprehendit, ac mox in gravissimum solvitur soporem. Tum nautae, si qui forte praetervecti pendentem eminus cernunt, appellentes, anchoram jaciunt, valentissimo ad eum rudente ligato, ac scapha ad belluam adnavigant, circa caudam ejus cutem atque carnem aliquantum excavantes, quo firmius adligatus rudens mox salientem retinet, quo facto strepitum clamoremque continuo nautae omnes extollunt, lapidibus in eum plurimis coniectis.* »

33. Cf. GESNER, *Icones animalium marinorum, op. cit.*, p. 179 : « *Cute ad retinacula utuntur quippe cum fortissima sit, ac rumpi perdifficilis, nec longissimi attritu temporis deteratur* ». D'après lui, le morse est également chassé pour ses défenses : « *Expetitur autem maxime propter dentes, qui preciosi sunt apud Scythas, Moschos scilicet, Ruthenos ac Tartaros* » (*ibidem*, p. 368).

si un dauphin vient à mourir, les autres protègent son corps jusqu'à ce que la mer elle-même l'ait rejeté, afin qu'il ne soit pas mangé par d'autres poissons.

En Méditerranée — cette grande mer qui baigne les deux côtés de l'Italie —, quand les pêcheurs prennent la mer, un troupeau de dauphins se forme pour les accompagner. Arrivés au large, ils se disposent en couronne autour des poissons, qu'ils poussent vers les filets en resserrant leur cercle. Les Italiens, en effet, ne pêchent pas plus le dauphin qu'ils n'en mangent : bien au contraire, ils donnent aux dauphins une partie des poissons qu'ils ont pêchés ! Et les Italiens appellent ces dauphins *tumberellos*[34] parce qu'ils sautent devant les navires en crachant de l'eau[35].

Quand cet animal se réfugie à la surface de l'eau, c'est signe que la tempête est proche[36].

On dit qu'il vit très vieux, on raconte même qu'un dauphin qu'on avait amputé de sa queue vécut plus de cent ans[37]. Il s'accouple tous les dix mois[38] et son coït est bref car ses testicules et sa verge sont à l'intérieur de son corps[39] : la femelle, couchée sous le mâle, reçoit la semence dans sa vulve, semblable à celle de la baleine et de la femme.

34. LACÉPÈDE note que le dauphin est appelé : « bec d'oie, simon, camus, *delfino* en Italie, *tumberello* par les Italiens, *Delphin* en Allemagne » (*Histoire naturelle des cétacées*, *op. cit.*, p. 250).

35. « *Tumbantes ante naves* », dans notre texte. Du Cange, dans son *Glossarium*, mentionne un verbe « tombare : saltare, exsilire more histrionis, nostris alias *thumer, tumer, tumber* » (p. 603). Solin exprime la même idée : « *Ante omnia nihil velocius habent maria, sic ut plerumque salientes transvolant vela navium* » (C. JULII SOLINI *Polyhistor, vel rerum toto orbe memorabilium thesaurus*, Paris, 1621, p. 148), à la suite de PLINE, *Hist. nat.*, 9, 20. GESNER cite le mot « *tumberellos* », mais en l'écorchant : « *Nonnulli Delphinos, Berellos vocant : eo quod (ut Alberti verbis utar) ante naves aquam evomunt* » (*Icones animalium marinorum, op. cit.*, p. 163).

36. Cf. PLINE, *Historia naturalis*, XVIII, 87 : « *Praesagiunt et animalia : delphini tranquillo mari lascivientes flatum ex qua venient parte, item spargentes aquam ; idem turbato tranquillitatem.* » Voir aussi Brunetto LATINI : « Et par eulx aperçoivent li marinier la tempeste qui doit venir, quand ils voient le dalfin fuir parmi la mer, et trebuchier soi en fuiant, come se la foudre le chaçast » (*Petit bestiaire*, op. cit., p. 16).

37. Même expérience chez ARISTOTE VI, XI, (*op. cit.*, p. 306) mais pour une durée moindre : « On en a vu vivre jusqu'à 25 ans et même 30. Les pêcheurs coupent la queue de quelques-uns et les laissent aller, assurés de connaître par là quel âge ils peuvent avoir. » On la retrouve chez SOLIN (*Collectanea rerum memorabilium, op. cit.*, p. 88) : « *In tricesimum annum vivunt, quod exploratum est in experimentum caudis amputatis* », que Brunetto Latini se contente de traduire (*Petit bestiaire, op. cit.*, p. 17).

38. Même durée chez SOLIN, 12, 4, à propos de la gestation : « *decimus mensis maturum facit partum* », et B. LATINI, *op. cit.*, p. 16 : « Et sachiez que li dalfins engendrent filz, non pas œufs, et les portent dix mois. » La gestation dure effectivement de dix à douze mois selon les espèces et ne semble avoir lieu que tous les deux ou trois ans.

39. Cf. ce qui est dit de la baleine *supra*, note 21.

Cet animal aime la musique[40]. C'est ainsi qu'un joueur de cithare du nom d'Arion qui était tombé à l'eau fut recueilli par des dauphins qui le portèrent jusqu'au rivage[41]. À une autre époque, alors que le roi de Carie avait pris un grand dauphin, ses congénères avaient suivi en foule jusqu'au rivage le dauphin captif, en manifestant leur douleur ; voyant cela, le roi de Carie ordonna la libération du captif, que la troupe de dauphins retrouva avec des bonds de joie et emmena loin du rivage[42]. On dit aussi que si un homme tombe à l'eau alors qu'il a mangé du dauphin, les dauphins, s'il y en a, le dévorent à leur tour. Mais s'il n'a rien de tel dans l'estomac, les dauphins le ramènent au rivage, même mort.

Sous le règne d'Auguste, il y avait, dit-on, un enfant qui élevait un dauphin : l'animal mangeait dans sa main, promenait l'enfant en mer en l'emmenant où il voulait et le ramenait sur le rivage[43]. Lorsque l'enfant mourut, et que le dauphin ne le vit plus paraître sur le rivage comme il en avait l'habitude, le dauphin mourut à son tour, de chagrin.

Un dauphin et un enfant du nom d'Henanus ont vécu une histoire tout à fait semblable, mais cette fois en Afrique, dans la baie d'*Hippo*[44], si l'on en croit les récits persans.

Mais, dans la mer qui baigne notre pays, on pêche le dauphin pour le manger, et c'est pourquoi il fuit l'homme.

Il y a par ailleurs un autre genre de dauphin, dont on dit qu'il a une bouche au milieu du corps[45], et qu'il est si rapide qu'aucun

40. Cf. Solin, *Polyhistor, op. cit.*, chap. XVIII, p. 149 : « *Mulcentur musica, gaudent cantis tibiarum* ».

41. Poète lyrique de l'Antiquité sauvé par un dauphin ; cf. Solin, *Polyhistor, op. cit.*, p. 151 et Lacépède, *op. cit.*, p. 283 : « On a conservé une allégorie touchante... l'aventure d'Arion qui, menacé de mort par les féroces matelots du navire sur lequel il était monté, se précipita dans la mer, fut accueilli par un dauphin que le doux son de sa lyre avait attiré et fut porté jusqu'au port voisin par cet animal attentif. »

42. Cf. Lacépède, *op. cit.*, p. 273 : « On raconte, dit Aristote, qu'un dauphin ayant été pris sur le rivage de la Carie, un grand nombre de cétacés de la même espèce s'approchèrent du port et ne regagnèrent la pleine mer que lorsqu'on eut délivré le captif qu'on leur avait ravi. »

43. Cf. Solin, *Polyhistor, op. cit.*, chap. XVIII, p. 149 : « *Divo Augusto principe, in Campania delphinem puer fragmentis panis primo illexit, et in tantum consuetudo valuit, ut alendum se etiam manibus ipsius crederet.* (...) » Mais l'anecdote est située au bord du lac Lucrin, près de l'actuelle Pouzzoles, selon Lacépède (*op. cit.*, p. 276) : « Mécenas Fabius et Flavius Alfius ont écrit dans leurs chroniques suivant Pline qu'un dauphin qui avait pénétré dans le lac Lucrin recevait tous les jours du pain que lui donnait un jeune enfant (...). »

44. *Hippo Diarrhytus*, c'est-à-dire l'actuelle Bizerte. Sur cette ville, voir Pline, 5, 23. L'histoire se retrouve chez Solin, *Polyhistor, op. cit.*, p. 150 : « *In Africano mox littore apud Hipponem Diarrhyton Delphin ab Hipponensibus pastus tractandum se praebuit, impositos quoque frequenter gestavit* (...). » Cf. Lacépède, *op. cit.*, p. 274 : « Pline a écrit qu'en Barbarie, auprès de la ville de Hippo Diarrhyte, un dauphin s'avançait sans crainte vers le rivage (...). »

45. Cf. Solin, *Collectanea rerum memorabilium, op. cit.*, p. 88 : « *Ora non quo ceterae beluae loco habent, sed ferme in ventribus* » et sa traduction par Brunetto

poisson ne pourrait lui échapper s'il ne se retournait pas pour attraper sa proie, de sorte que sa bouche n'est plus en bas mais en haut et qu'alors les poissons peuvent s'enfuir. Cet animal déteste si fort ses petits que le mâle les dévorerait si la femelle ne les cachait pas. Elle les cache effectivement et les emmène avec elle jusqu'à ce qu'ils aient atteint leur maturité, mais elle se met ensuite à les haïr à son tour et les dévorerait[46] comme le mâle s'ils n'avaient pas acquis assez de forces pour se défendre.

Certains, enfin, parlent d'une autre variété de dauphin qui habite le Nil et porte sur le dos une crête aussi tranchante qu'une scie[47] ; et il tue les crocodiles qui nagent à la surface de l'eau et dont le ventre est mou, en les éventrant avec sa crête[48]. »

LATINI, *op. cit.*, p. 17 : « Et lor bouche n'est pas là où li autre poissons les ont, mais est près du ventre, contre la nature. » On pense au requin, dont le rostre reporte la bouche en position ventrale.

46. Albert reproduirait ici des erreurs commises par Thomas de Cantimpré qui copiait lui-même de travers Solin : là où Solin écrit « ēdunt », Thomas lit « ĕdunt » et Albert le suit et emploie, comme lui, le verbe *devorare* (démonstration détaillée par Pauline AIKEN, « The animal history of Albertus Magnus and Thomas of Cantimpré », *Speculum*, avril 1947, vol. XXII, n° 2, pp. 205-225.

47. Cf. à nouveau SOLIN, *Polyhistor, op. cit.*, p. 270 : « *Est et Delphinum genus in Nilo, quorum dorsa habent cristas* », repris entre autres par Isidore (*Étymologies*, livre XII, 6, 11) : « *Est et delphinum genus in Nilo dorso serrato, qui crocodillos tenera ventrium secantes interimunt* » et B. LATINI (*Bestiaires du Moyen Age, op. cit.*, p. 178) : « Et sachez que dans le fleuve Nil, il existe une espèce de dauphins qui portent sur le dos une nageoire dorsale semblable à une scie, à l'aide de laquelle ils tuent le crocodile. »

48. Selon Cuvier, ce dauphin à aiguillon dorsal serait l'aiguillat.

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 129-148

Pierre BUREAU

LES VALEURS MÉTAPHORIQUES DE LA PEAU DANS LE *ROMAN DE RENART*. SENS ET FONCTIONS*

Incarné en la personne du goupil, l'acteur principal du *Roman de Renart* parvient systématiquement à se dérober et à sauver sa peau en échappant aux mains de ses agresseurs. Il apparaît au travers des principales branches du *Roman*, composées entre la seconde moitié du XII[e] et le milieu du XIII[e] siècle, que les métaphores vestimentaires appliquées à la peau d'un animal envahissent le champ lexical des différents récits. Derrière l'inflation de vocables désignant la peau successivement comme *escorce, cote, gonele, pelice, peliçon, cape*, se profile une volonté de structurer la narration en faisant de ces emplois métaphoriques — *a priori* insignifiants — un processus de composition à part entière, nécessaire à l'économie générale du *Roman*.

En tant que fil conducteur du récit, la fourrure de l'animal s'inscrit dans une logique narrative dont les principales manifestations peuvent se combiner entre elles selon différentes variantes. Le premier cas de figure, le plus fréquent, est celui où la peau est perçue comme objet de convoitise. La prise en chasse de la bête donne alors lieu à une cascade de métaphores qui s'achève, soit par une capture et un dépouillement de l'animal, soit par une ultime dérobade. Ainsi la nature insaisissable du goupil contribue-t-elle à faire de sa fourrure l'élément d'un enchaînement de séquences dont l'axe majeur répond à l'alternative : perdre ou sauver sa peau. A partir de ces deux cas de figure, les métaphores seront étudiées distinctement autour de deux champs sémantiques principaux : d'une part celui de la fuite, d'autre part celui de la capture s'accompagnant de l'écorchement de l'animal.

* Cet article s'inscrit dans une réflexion plus large sur le symbolisme vestimentaire à travers l'image et l'imaginaire du Moyen Age central (XII[e]-XIII[e] siècles) en vue d'une thèse préparée à l'E.H.E.S.S. sous la direction de Jean-Claude Schmitt.

Au-delà de la fonction syntaxique des métaphores vestimentaires, demeure un rapport primordial, celui du corps et de la parole, celui de la peau et du texte, véritable métaphore spéculaire du *Roman*. Sauver sa peau dans le *Roman de Renart*, n'est-ce pas souvent la sauver par la parole en sachant user de l'efficacité symbolique du langage ?

La peau, objet de convoitise

La problématique élaborée autour de la peau animale et de la fourrure dans la société médiévale a jusqu'alors été exposée à travers des travaux concernant l'histoire matérielle des pratiques de consommation[1], à travers des phénomènes de transgression impliqués par le déguisement[2], ou enfin pour des aspects purement pathologiques[3]. Sans minimiser nécessairement les problèmes attachés à la vie matérielle, il convient de reconnaître la place importante que tient la fourrure dans *Le Roman de Renart*. Ainsi, la récupération des peaux du goupil apparaît comme une réalité familière de la vie quotidienne en milieu rural. Dans la branche XIII, intitulée *Les peaux de Goupil : Renart teint en noir*[4] celui-ci, pour échapper à ses poursuivants, se réfugie dans un château et se dissimule parmi d'autres goupils déjà écorchés, dont les peaux sont fraîchement suspendues

1. Marie-Christine Pouchelle, « Des peaux de bêtes et des fourrures. Histoire médiévale d'une fascination », *Le Temps de la Réflexion*, n° 2, Paris, Gallimard, 1981 ; et Robert Delort, *Le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Age*, École Française de Rome, 1978.

2. Sur le déguisement dans la littérature : cf. l'excellent recueil *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies et publiées par Marie-Louise Ollier, Vrin-Les Presses de l'Université de Montréal, 1988.

Sur le déguisement dans *Le Roman de Renart* : Jean Larmat, « Le déguisement dans quelques œuvres françaises des XIIe-XIIIe siècles », *Razo*, n° 6, Nice, 1986, pp. 7-8.

Pour un relevé systématique des scènes de déguisement dans *Le Roman*, cf. *l'Index des thèmes et des personnages du Roman de Renart*, M. de Combarieu du Gres et Jean Subrenat, *Senefiance*, n° 22, Aix-en-Provence, le Cuerma, 1987 ; Elizabeth Charbonnier, « Animalité et anthropomorphisme dans *Le Pèlerinage de Renart*. Du déguisement à la métamorphose », dans *Métamorphose et bestiaire fantastique*, éd. par Laurence Harf-Lancner, Paris, 1985, pp. 164-184 ; Jean Batany, *Scène et coulisses du Roman de Renart*, Paris, Sedes, 1989. Sur le déguisement et la satire des milieux monastiques, pp. 121-123, sur la problématique du masque, pp. 186-195, et sur les rapports déguisement/écriture, pp. 223-249 ; Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie et l'écriture*, Paris, éd. de Minuit, 1979, chapitre 10, « raconter et se raconter », axé autour de la fonction du discours comme déguisement, pp. 141-144.

3. Sophie Castera, « La peau et sa pathologie : langage du corps et reflet de la pensée médiévale », *Médiévales*, n° 3, 1983. A propos du *Roman de Renart* : « la peau se trouve soumise à des agressions multiples tenant aux conditions de vie et aux modes de travail essentiellement manuel. Premier organe exposé, elle est la proie d'une pathologie traumatique, accidentelle ou volontairement infligée », p. 11.

4. L'édition du *Roman de Renart* utilisée au cours de cette étude sera celle d'Ernest Martin, 3 vol., Paris-Strasbourg, 1882-1887. Les traductions seront extraites de l'édition réalisée par Jean Dufournet et Andrée Méline, Paris, Garnier Flammarion, 2 vol., 1985.

(vv. 826-845). Il semble que l'avidité qui anime les adversaires de Renart pour le déposséder de sa peau n'ait d'égal que les ravages et les nombreuses pertes qu'il a auparavant fait subir à ses victimes. L'attrait pour la fourrure de Renart se rencontre dans le récit des deux marchands de poissons de la branche III qui, prenant pour mort l'animal étendu en travers de la route, évaluent la peau de son dos et celle de sa gorge :

« De toutes par l'ont renversé,
N'ont ore garde qu'il les morge.
Prisent le dos et puis la gorge. » (vv. 64-66)

De la même façon, le paysan de la branche V songe à s'emparer du goupil pour orner de sa gorge son manteau :

« Rien ne vous vaut,
Ta gorge iert mise en mon mantel. » (vv. 104-105)

C'est aussi le cas du Roi Noble souhaitant prendre sa fourrure comme gage, dans la branche VI :

« Nus lairois vos, ce quit, bon gage,
Au moins cele rose pelice. » (vv. 78-79)

Par ailleurs, l'idée de s'emparer de la peau animale pour la transformer en un vêtement, ou en l'un de ses composants, s'accompagne fréquemment de la mention de la bonne ou de la mauvaise saison pour l'en dépouiller. Ainsi Liétard, le paysan de la branche IX, souhaitant se débarrasser de Renart, suit-il les conseils de sa femme qui lui suggère de lancer ses chiens à sa poursuite :

« Ils li depeceront la pel
Et li ferunt roge capel
Molt vos vaudra, si con je cuit,
Bien sa gorge set sols ou huit,
A ce que ele est de seison. » (vv. 1169-1173)

La référence explicite à la bonne saison, comme période favorable pour dépouiller l'animal de sa fourrure, se double d'une notation ayant trait à la valeur marchande de la peau[5]. Lorsqu'un chevalier,

5. Cf. Roger BELLON dans « Renart li Rous : Remarques sur un point de l'onomastique renardienne », *Les couleurs au Moyen Age, Senefiance*, n° 24, Aix, 1988, pp. 17-28. Roger BELLON souligne les mentions faites à la valeur marchande de la peau du goupil dans *Le Roman* : « la peau du goupil est très recherchée et la vue du goupil excite la convoitise des vilains, non sans raison car si l'on en croit les chiffres donnés par l'auteur de la branche IX, la peau *rouse et grant et lee* d'un goupil vaut environ

son écuyer et son valet découvrent le corps d'un goupil en travers d'un chemin et pensent qu'il est mort (branche XI), le valet est chargé d'écorcher l'animal afin d'en récupérer la peau :

« De cestui voil le cuir avoir, (v. 640)
...
Fai le donc porter en meson
la pel est bonne et de saison. (vv. 643-644)
...
Et quant tu en meson vendras
la pel tantost en osteras. » (vv. 657-658)

Il arrive toutefois que l'argument de la bonne ou mauvaise saison puisse jouer en faveur de Renart. Il en va ainsi dans la branche XXIII. Parvenu à Tolède pour y apprendre l'art de la magie, il est capturé mais échappe de justesse à la mort en raison de sa fourrure qui n'est pas encore de saison :

« Aincois le tendront em prison
Tant que sa pel soit en seson. » (vv. 1301-1302)

Dans le registre de la peau convoitée, c'est parfois celle d'un autre animal dont il peut s'agir. En l'occurrence, dans la branche XV *(Tybert et les deux prêtres)* c'est celle du chat qui aiguise l'avidité du prêtre dont le but est de s'en faire un couvre-chef :

« Hé Diex, com je seroie roys
Se jel pooie aus mains tenir
A mon chief pour le froit couvrir :
Pour ce que bonne pel avoit,
Bon chapel et grant y auroit. » (vv. 379-382)

En dernier lieu, il reste le cas très particulier de la branche VIII *(Le Pèlerinage de Renart)* où, par un retournement symbolique de situation, le goupil sauve la peau du mouton Belin, destinée initialement à vêtir un bourgeois partant pour Rome. Le récit s'amorce par une rencontre de Renart et d'un ermite auprès duquel il se repent de ses multiples péchés. Ce dernier lui conseille de se rendre à Rome afin de se confesser au pape. Sur son chemin, il fait la rencontre de Belin. Le mouton, se plaignant d'être exploité abusivement par son maître qui le pousse, sans relâche, à couvrir ses brebis, veut échapper au sort que lui a réservé le paysan dont l'intention est d'utiliser sa peau pour en faire des bottes :

le quart du prix d'un bœuf de labour. (...) Liétard parle de 30 ou 32 sous pour son bœuf ; il est à noter que dans la branche III, les marchands estimaient à 3 ou 4 sous (v. 69) la gorge du goupil » (pp. 20, 26).

« Car li vileins m'a otroié
A ses seeors a lor prise,
Et si a ii ma pel promise
A housiaux fere a un prodome
Qui les en doit porter a Rome. » (vv. 192-196)

Renart tourne en dérision la situation et conseille au mouton de l'accompagner en prenant soin de lui montrer à quel point il est possible d'inverser les rôles pour sauver sa peau :

« A Rome ? par Deu ! dist Renart,
Ja en la voie n'auras part.
Mieuz la t'i vaudroit il porter
Ta pel que toi fere tüer. » (vv. 197-200)
...
S'avoc moi voloies venir
L'en ne feroit ouan housel
Ne chaucemente de ta pel. » (vv. 232-234)

Il ressort de tous ces exemples un point commun : la peau convoitée est l'un des éléments qui joue le rôle d'« embrayeur » dans la structure narrative du récit. Elle est, le plus souvent, le point de départ qui préexiste à la poursuite de l'animal. Ce qui jusqu'alors a pu apparaître comme normal, tant dans la suite événementielle que dans la désignation de la peau comme fourrure, l'est moins lorsque les descriptions de fuites ou de captures font l'objet d'un déploiement de métaphores qui assimilent totalement la peau et le vêtement.

Métaphores de la fuite

Pour faire une analyse du champ sémantique de la fuite à partir du vocabulaire désignant la peau animale véhiculée sous la forme de métaphores vestimentaires dynamiques il faut, d'une part, en répertorier les occurrences, et d'autre part, en chercher les significations en fonction de leur place dans le récit. La désignation de la peau au cours de la fuite répond à deux cas de figures bien distincts : soit l'animal est considéré comme victorieux, et la combinaison formée est alors le couple « poursuivi vainqueur/poursuivant vaincu », soit l'animal est pris pour la victime, auquel cas la situation s'inverse en « poursuivi vaincu/poursuivant vainqueur ». A partir de cette alternative, on assiste à l'emploi, dans le premier cas, d'expressions signifiant la victoire (« s'en eschaper », sauver sa peau), dans le second, d'expressions signifiant la défaite (« y laisser la pel/la gonele », « perdre s'escorce », « perdre la pel del dos »). Prenons l'exemple de la branche IV *(Renart et Isengrin dans le puits)*. Au moment où le loup

s'enfuit, poursuivi par des chiens et sur le point d'être capturé, sa peau est évoquée par un vocable l'assimilant à une fourrure :

« Et li gaignon le vont sivant,
Qui descirent son *peliçon* ;
Amont en volent li flocon. » (vv. 420-422)

La peau mise à mal se transforme en une pelisse déchirée dont le porteur est la victime. Un tel usage métaphorique a parfois été souligné, sur des aspects ponctuels, par la critique renardienne sans toutefois être mis en liaison avec l'ensemble de la narration[6]. Ainsi, le *peliçon*, au sens de « pelisse, vêtement de peau fourrée »[7], fait écho à la *pelice*, c'est-à-dire la « peau » *stricto sensu*, en se combinant et s'imbriquant dans le verbe *pelicier*, signifiant « arracher la peau, écorcher, peler » ou encore « débarrasser des poils »[8]. L'épisode du loup s'enfuyant est aussitôt suivi du récit de sa capture dans lequel l'accent sera porté sur la volonté de s'emparer de la peau de l'animal en l'écorchant à l'aide d'un couteau. L'écorcheur, en la personne d'un prieur, est sur le point de passer à l'acte, quand le croyant mort, il décide d'épargner sa peau déjà en lambeaux :

« Il mist la main a son coutel,
Si en vouloit prendre la pel.
Toz estoit prez de l'acourer,
Quant l'abé dist : « lessiez ester !
Assez a sa pel despecie
Et sofferte mortel hachie. » (vv. 431-438)

Un tel enchaînement unissant entre eux la poursuite, la capture et l'écorchement constitue en soi un paradigme susceptible d'être décliné autour du noyau central formé par la peau métaphorisée comme vêtement.

L'une des branches à travers laquelle une construction semblable est la plus significative reste sans doute la branche IX, déjà évoquée pour le motif de la peau convoitée. Le paysan, nommé le vilain Liétard, s'emporte au début du récit contre l'un des bœufs de son attelage qu'il considère comme n'étant plus assez efficace pour le labour de ses terres :

« Je voudroie que lous ou ors
Vos oüst osté a rebors
Ce peliçon sans demorance. » (vv. 73-75)

6. Pour un relevé exhaustif, à travers chacune des branches du *Roman de Renart*, des emplois métaphoriques « pelisse, peliçon », cf. l'*Index des thèmes et des personnages, op. cit.*, pp. 223-224.

7. Frédéric GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, 1938.

8. *Ibid.*

L'ours Brun qui n'a rien perdu des paroles du paysan, pense que c'est pour lui l'occasion d'obtenir une proie facile. Or ce même paysan l'avait également, par le passé, fait poursuivre par son chien qui lui avait déchiré son « peliçon deux ou trois fois » (vv. 102-104). Entre temps, le paysan regrette ses paroles et souhaite conserver son bœuf. Renart l'ayant aidé à se débarrasser de Brun, le paysan souhaite à son tour éliminer le goupil. Ici s'insère le passage déjà évoqué de la peau de Renart convoitée, qui s'enchaîne avec sa poursuite par le chien nommé Tison :

« Qui l'a mors et li depelice
Par dessus le dos la pelice
Que il avoit et grande et lee.
Iloc li a tote pelee,
Jusqu'en la vive car l'a mors. » (vv. 1379-1383)

La peau du dos déchirée, la chair mise à vif, Renart rentre à Maupertuis où Hermeline l'interroge sur son allure « dépenaillée » (vv. 1433-1435). Et Renart lui raconte l'attaque qu'il a subie :

« Après moi a ses chens hués.
Bien ai esté despelicez. » (vv. 1489-1490)

Sur les emplois des verbes *despelicer, peleïcier*, les philologues n'ont pas tari[9]. Renart, dont la peau est successivement décrite comme étant déchirée, dépenaillée, mise en lambeaux, sort cependant vivant de ces poursuites répétées, elles-mêmes redoublées par la narration dont elles font l'objet une fois que le fugitif s'est réfugié en lieu sûr. Les commentaires concernant les épisodes de fuite sont autant de reprises à l'intérieur même du récit, qui parfois se répercutent d'une branche à l'autre. Ce procédé narratif de la reprise se rencontre par exemple dans la branche VIII du *Pèlerinage de Renart*, où le goupil réinsère dans le récit le souvenir qu'il a conservé d'un piège qu'il avait auparavant tendu à Isengrin :

« Puis li fis je en un vivier
Tote une nuit poissons pechier
Dusqu'au matin que uns vileins
I vint sa maçue en ses meins.
Cil li fist maveis peliçon,
Qar avoc lui ot un gaignon

9. Cf. la synthèse autour de ces variantes effectuée dans les notes de l'édition du *Roman de Renart* réalisée par N. HARANO, N. FUKUMOTO et S. SUZUKI, Tokyo : France-Tosho, 1983-1985, vol. 2, pp. 468-469, et l'article de N. HARANO, « *Peleïcier* en ancien français » in *Nidaba* (Journal de la Société linguistique du Japon ouest), n° 1, 1972, pp. 49-51.

Qui molt li peleiça la pel :
Sachés que il m'en fu molt bel. » (vv. 135-142)

La pelisse du loup endommagée, avec les poils de la peau arrachée, fait écho au récit de la branche IV. Ce processus de reduplication, récemment mis en lumière par des travaux sur les analogies existantes entre le travail de « récriture » et les métaphores textiles de la reprise[10], s'inscrit dans une « logique narrative » de la répétition sur laquelle se fonde l'ensemble du *Roman*. Reliées les unes aux autres, les métaphores ressassées de la peau retournée sont là mise en abyme du retournement du texte lui-même dont le narrateur nous fait découvrir les coutures. On assiste à ce type de renversement symbolique dans le récit de la branche III *(Renart et les anguilles)*. Les deux marchands de poissons ayant capturé le goupil envisagent d'ores et déià le sort qu'ils lui réserveront le soir même :

« Mais anquenuit en nostre hostel
Li reverserons la gonnele. » (vv. 78-79)

Cette expression très imagée de « retourner le paletot » de l'animal n'est pas seulement une variante dans la manière de désigner l'acte du dépouillement, elle est aussi l'élément signifiant d'une structure narrative dont seule l'issue nous en fait saisir la réalité symbolique, pardelà les aspects pathétiques ou comiques. Ainsi, Renart parviendra à fausser compagnie aux marchands en emportant des chapelets d'anguilles dont il se *revêtira* :

« Renars, qui sot de maintes guiles,
Son col et sa teste passe oultre
les hardillons, puis les acoutre
Dessus son dos que tout s'en cueuvre.
Des or pourra bien laissier œuvre. » (vv. 96-100)

En réponse aux marchands qui souhaitaient « mettre le dedans dehors et ne faire de Renart plus qu'une peau morte, vidée de la faim qui l'habite. (...) Non seulement Renart n'a pas perdu sa « gonnele », mais il la recouvre encore des signes de sa toute-puissance »[11]. La

10. Jean R. SCHEIDEGGER, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989 : « la citation renvoie plus à une logique narrative qu'à une logique chronologique. Elle est la trace de la *récriture*, ce geste premier du roman, qui consiste, dans la répétition et le fragmentaire, à assurer un minimum de cohérence, à introduire un fil de continuité dans le tissu effiloché du roman. Ce que montre le geste de citer, c'est le travail du récrivain, ce que dit ce geste, c'est que le roman, entre le fragment et l'unité, trouve sa cohérence dans la *reprise* — le récrivain reprend les aventures du héros, et il les reprise » (p. 60).

11. Christopher LUCKEN, « Au grans pescheurs eschapent les anguilles », *Littérature*, n° 74, 1989, pp. 80-82.

manière de retourner la situation en faisant de la peau le miroir du texte qui se construit sur des procédés d'enchaînements et d'inversions culmine dans la fin de ce même récit. Alors que tout au long de la narration il a été question de l'hypothétique dépouillement de Renart, c'est sur celui des anguilles que le récit s'achève de manière emblématique :

« Or est Renart de denz sa tour.
Si fil li font moult bel atour :
Bien li ont ses jambes torchiees
Et *les anguilles escorchees.* » (vv. 165-168)

Par un surplus d'ironie qui vient boucler à double tour ce récit donnant à voir sa construction avec son endroit et son envers, les fils de Renart écorchent les anguilles et essuyent soigneusement les jambes de leur père... Certaines branches usent de ce principe jusqu'à un point ultime que l'on serait tenté de nommer « le phénomène de l'écorcheur écorché ». Qu'il s'agisse de tous les efforts déployés par le prêtre de la branche XV pour faire de la peau de Tibert un chapeau et dont la défaite au cours d'une lutte se résume par ces derniers vers :

« Il nous a tous enfantosmés :
A paine en sui vis eschapés. » (vv. 521-522)

ou encore de la mort simulée de Renart (branche XVII) ; la peau est toujours l'élément invoqué pour signifier le retournement d'une situation. Au cœur de tous ces épisodes figure une véritable clef de voûte qui soutient l'ensemble du *Roman* et apporte un élément de réponse quant à l'abondance des métaphores appliquées à la peau de Renart. Il s'agit de la branche XVII, *La mort et la procession de Renart.* Le goupil accompagne le lièvre Couard qui se rend à la cour pour y faire juger un marchand de peaux qui voulut l'attaquer. Le pelletier est acquitté. C'est ici l'occasion pour le narrateur de décrire le public de la cour royale qui se distingue socialement par de somptueux vêtements de fourrure :

« Maint prince i ot et maint baron :
Il n'i ot se hauz hommes non
Qui estoient (ce vous devis)
Vestuz ou de vair ou de gris. » (vv. 161-164)

A l'issue d'une partie d'échecs jouée avec Isengrin, Renart est vaincu. Ayant mis en jeu ses organes sexuels, le loup s'empresse de les clouer sur l'échiquier. Le goupil, après avoir souffert le martyre, est tenu pour mort, une procession est faite et l'on s'apprête à l'enter-

rer. C'est alors qu'il ouvre les yeux et s'échappe en emportant au passage Chantecler. Aussitôt pris en chasse par le chien d'un paysan « qui li rebourse la pel du dos jusqu'au crepon » (vv. 1204-1205), il est capturé par la cour du roi et jugé sur le champ. Ici intervient un épisode crucial pour saisir la fonction des répétitions des métaphores du dépouillement. Le procès de Renart s'ouvre par le choix que ses accusateurs font du supplice à lui imposer :

« Qui aussi conme forsene
Jure qu'il le fera deffaire,
Ardoir, escorchier, ou detraire
Ou livrer a cruel tormant. » (vv. 1220-1224)
...
« Ja ne sera mis en prison,
Ainçois le ferai escorcher ;
Ne m'en porroi plus bel venger. » (vv. 1231-1233)

A choisir entre la possibilité de le brûler, de l'écorcher, ou de l'écarteler, c'est la seconde solution que choisit le roi. Chantecler réclame à ce moment de se battre en duel avec le goupil pour répondre aux accusations mensongères que lui lance celui-ci. Le coq le laisse pour mort après le combat. Le corbeau et la corneille veulent une dernière fois s'acharner sur le cadavre de Renart, gisant au fond d'un fossé :

« Par les sainz qu'en quiert en Galice,
Li afaiterons sa pelice. » (vv. 1431-1432)

Puis il parvient à s'enfuir en mutilant l'un des deux oiseaux. « La branche se termine par une ambiguïté, car Renart n'est pas mort : l'auteur ne pouvait se résigner à tuer son héros qui résiste à l'auteur, il s'agit d'une ultime ruse qui lui vaut le pardon du roi ; et tel le Phoenix, le goupil peut renaître de ses cendres[12]. » Cette interprétation de Jean Dufournet peut être ici complétée par une autre hypothèse. Si, en effet, le récit s'achève par une ambiguïté liée à une inscription sur la tombe d'un paysan nommé... « Renart », l'ensemble de la narration tourne autour du supplice que le roi doit choisir pour faire mourir Renart. Or c'est précisément le supplice de l'écorchement qui est retenu car seule la privation de la peau du goupil, sa totale suppression est la condition — en regard de toutes les situations dont il est parvenu à *s'échapper*, au sens étymologique du terme — pour en finir à la fois avec l'animal et avec le récit qui ne peut s'achever que par l'éradication de cet élément relançant systématiquement l'Aventure.

12. Jean DUFOURNET, « L'originalité de la branche XVII du *Roman de Renart*, ou les trois morts du goupil », in *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, t. 1, Montpellier, 1978, p. 359.

En tant que véritable enjeu dans la structure narrative du *Roman*, les métaphores de la fuite révèlent un procédé de composition à part entière. La peau, invariablement sauvée au fil des différentes aventures, produit une situation de déséquilibre faisant basculer le récit dans une autre narration. En effet, par sa répétition et par le fait que Renart parvient toujours *in extremis* à sauver sa « chape », la peau s'inscrit dans un espace narratif entièrement sous-tendu par un phénomène d'attente lié à la capture ou à la dérobade de Renart. Sauver sa peau dans *Le Roman de Renart* revient en quelque sorte à la possibilité de la remettre en jeu dans un autre récit et devient par là même la condition *sine qua non* pour relancer l'Aventure, pour la remonter comme on tend de nouveau le ressort d'un mécanisme en lui donnant un tour de clef et lui permettre de se renouveler en se détendant progressivement dans une autre narration. Et ainsi de suite.

L'attention portée à la place précise qu'occupent les métaphores de la fuite dans certaines branches fait apparaître la fonction d'« embrayeur » que joue encore la peau dans ces narrations ouvertes. Fréquemment placée à l'extrême fin de la branche, comme dans l'histoire du *Siège de Maupertuis* (branche Ia), la métaphore s'articule avec un verbe très usité qui est *s'échapper* :

« Et Renart einsi s'en eschape,
Des or gart bien chascun sa cape ! » (vv. 2203-2204)

Le fait que la métaphore coïncide avec la fin du récit permet l'ouverture et le rebond de la narration. Le sens d'*escaper*, repris du latin *excappare*, signifiant « sortir hors de la chappe » en la laissant aux mains du poursuivant[13] est utilisé dans d'autres contextes littéraires, toujours dans le dessein de souligner, par la perte de l'habit, un événement dynamique. Ainsi, dans la *Vie de Monseigneur saint Martin* de Péan Gatineau, chanoine de la Collégiale de Saint-Martin de Tours au début du XIIIe siècle, il est relaté que le saint commanda un jour aux chiens qui poursuivaient un lièvre, de s'arrêter, afin que la victime puisse s'évader et garder sa *chape* (peau) :

« Si commande as chiens, qu'i s'estacent,
Qu'au lievre plus ennui ne facent
Lors s'arestent, *et cil eschape*,
Qui par poi *n'i lessa sa chape*[14]. »

13. Sur le sémantisme du terme *cape* et du verbe *escaper*, cf. Pierre BUREAU, « Le symbolisme vestimentaire du dépouillement chez saint Martin de Tours à travers l'image et l'imaginaire médiévaux », *Les Cahiers du Léopard d'Or*, n° 1, Paris, 1989, p. 56.

14. *Ibid.*, p. 55 (vv. 1259-1262).

Le même type d'enchaînement linguistique s'observe dans le récit de *Renart, Tibert et l'andouille* (branche XV) où le goupil, en rappelant au chat l'une de ses dernières mésaventures au cours de laquelle des chiens s'étaient lancés à sa poursuite, souligne :

« Encor port je sus moy ma pel. » (v. 77)

Des chiens ayant alors flairé sa trace, Renart doit prendre la fuite à la fin du récit :

« Or li convient guerpir la place,
Se il n'y veult lessier la pel[15]. » (vv. 306-307)

Cette place stratégique qu'occupent les métaphores de la fuite est aussi celle où se combinent les métaphores de la capture, faisant de Renart un héros tiraillé entre l'éventualité qui lui est donnée de s'échapper et celle de se voir écorcher.

Métaphores de la capture

La peau de l'animal, susceptible à tous moments d'être dépouillée du corps de son « propriétaire », prend une telle importance au sein du *Roman* que Renart, le premier visé, en fait l'élément d'une interjection quasi emblématique : « par ma pel » (branche XIV, v. 844). Jurer sur sa peau est en effet pour Renart le moyen de conjurer la peur qu'elle soit portée par un autre. Ainsi, pour échapper à la capture, Renart conseille à l'ours de suivre son exemple et de prendre la fuite (branche Va) :

« Se vos peliçon trop vos poise,
Ja n'en soiez desconfortez :
Il vos sera par tans portez. » (vv. 684-686)

La peau en tant que *peliçon* trop pesant peut donner lieu à la création lexicale d'un nouveau registre : celui de l'écorchement. La façon choisie la plus courante dans *Le Roman* pour signifier la capture est celle qui consiste à soustraire de l'animal sa *corce*, à l'en dépouiller en l'écorchant.

Ce qui est très révélateur dans le choix des métaphores utilisées, c'est d'une part l'imbrication du vocabulaire qui unit la peau et le vêtement, et d'autre part les verbes employés pour décrire l'action con-

15. Un exemple similaire se rencontre dans la branche XVI, *Renart et le vilain Bertaut* : « Que la cote n'i lessissiez/Trop convenist savoir de frape/Se ne nous lessissiez la chape » (vv. 661-662).

sistant à écorcher l'animal et celle consistant à retrousser un vêtement. Le cas précis de la branche II, *Renart et la mésange*, éclaire cet aspect à bien des égards :

« Poor a de *perdre s'escorce*
Se plus n'i vaut engin que force.
Molt dote *perdre sa gonele*,
S'auques ne li vaut sa *favele.* » (vv. 617-620)

La peur de *perdre s'escorce* est une expression qui contient en réserve une richesse sémantique caractérisée par l'indissociabilité du couple « écorcher/dévêtir ». Les variantes qu'offrent les autres manuscrits, « Poor a de perdre sa corce », « Poor a de perdre l'escorce »[16], font ressortir la racine même du verbe : *escorcier*, issu du latin de basse époque *excorticare*, « écorcer », prend le sens d'« enlever la peau » en jouant sur la racine du latin classique *cortex*, l'écorce. Cette enveloppe, ce *cortex* que contient le verbe *escorcier* se traduit dans le substantif *escorce* par un sens figuré qui signifie « la peau »[17]. Or, parallèlement au sens d'« écorcher », *escorcier* avait d'autres acceptions. Il pouvait signifier à la fois « courir », mais également dans une forme réfléchie, « se retrousser, relever ses vêtements afin de mieux courir », le participe passé *escorcié* signifiant alors « qui a retroussé sa robe, son vêtement »[18]. On en trouve une illustration dans la branche XI :

« Quant entre'eus se feri Belin,
Si con il venoit escorse :
Si a deux Sarasins hurte
Que il lor fist voler les euz. » (vv. 2100-2103)

La façon caractéristique de désigner, par l'emploi du verbe *escorcier*, l'action consistant à « relever son vêtement afin de mieux courir » est renforcée en ancien français par l'emploi du verbe *rebracier* qui peut s'appliquer plus spécifiquement à une partie de l'habit. *Rebracier* peut signifier à la fois « relever, retrousser un vêtement, une draperie » ; « mettre à nu, découvrir en retroussant le vêtement » ; ou encore « relever le cuir d'un animal » ; et enfin « relever ses manches, se retrousser »[19]. La forme *rebracier soi* se rencontre dans la branche XVIII, lorsque Brune, la corneille, retrousse ses manches pour porter Rohart, le corbeau :

16. Cf. Gunnar TILANDER, *Remarques sur le Roman de Renart*, Göteborg, 1923, p. 46.
17. F. GODEFROY, *op. cit.*, et O. BLOCH, W. von WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1975.
18. F. GODEFROY, *ibid.*
19. *Ibid.*

« Atant s'est Brune rebraciee,
Si s'en ala triste et dolante
Au roi qui se sist en sa tante. » (vv. 1484-1486)

Enfin, et surtout, les deux verbes peuvent être utilisés de manière concomitante. Ainsi, dans la branche VII *(Renart mange son confesseur)* :

« Molt se recorce et se rebrace
Molt s'apareille de foïr. » (vv. 170-171)

La mention faite du geste qui consiste à relever ses vêtements et ses manches pour se préparer à fuir, met en lumière l'indissociabilité, dans l'emploi du vocabulaire appliqué à Renart, de son enveloppe corporelle et de sa potentialité à en être dépouillé. Cette peur de *perdre s'escorce* obligeant Renart à *s'escorcier*, en *se recorçant* et *se rebraçiant* afin de mieux *s'échapper* est, par-delà le jeu métaphorique, l'indice du rapport spéculaire qu'entretient le corps de Renart et l'écriture.

La condition pour se sortir d'affaire dans *Le Roman de Renart* est tout entière contenue dans l'alliance de la ruse et de la *favele*. Maîtriser la langue, c'est à la fois tromper oralement ses adversaires et faire miroiter cette peau qui emblématise la ruse et son propre renouvellement dans un autre texte. L'issue de la branche VI, *Le Duel de Renart et d'Isengrin* est on ne peut plus explicite. Au moment même où le goupil se trouve accusé pour ses méfaits de toutes parts, le narrateur introduit le commentaire suivant :

« S'or n'est Renars en mal lïens,
Molt sera *bon rectorïens* ;
Se il sens perte s'en eschape,
Senz caperon set taillier cape. » (vv. 483-486)

Si la condition pour s'échapper est d'être un « habile orateur », le narrateur renforce la garantie du langage en le cautionnant par une locution proverbiale dont l'une des variantes est : « Molt fait la chape qui ne fait le chaperon[20]. » Ce proverbe part du principe que « le chaperon appartenant nécessairement à la chape complète, il fallait être rusé pour faire une chape sans le chaperon »[21]. En d'autres termes, si Renart parvient à s'échapper, c'est qu'il aura usé de sa ruse

20. Gunnar TILANDER, *op. cit.*, p. 98.
21. Note explicative de l'édition de Jean DUFOURNET, *op. cit.*, t. 1, p. 427. L'édition japonaise (cf. note 9) propose en notes pour l'expression « sanz taillier chaperon ou chape » la traduction « sans se couper la peau, c'est-à-dire sans se blesser », t. 2, p. 453.

contre ceux qui cherchaient à le museler, à le faire taire en le dépouillant de sa chape[22].

Le mouvement réflexif qui part de la métaphore pour nous parler du corps de Renart et qui remonte à la surface sous la forme d'une adéquation entre un corps intègre et un discours efficace est le propre du principe spéculaire de la « mise en abyme ». Or quelles sont les fonctions de cette figure de rhétorique qui ne cesse de rappeler au lecteur que l'intégrité du corps de Renart est étroitement associée à son discours et à ses affabulations ?

La peau ou la métaphore spéculaire du texte

Les études renardiennes ont été récemment complétées par le travail novateur de Jean R. Scheidegger[23]. En ouvrant de nouvelles perspectives de recherches à travers une partie intitulée « la peau reprisée », l'auteur de cet ouvrage appréhende le corps du goupil sur le mode de l'économie couturière. Il apparaît en effet que la peau de Renart — véritable « métaphore emblématique du texte »[24] — constitue le « manque sur lequel se clôt le roman, dans l'appel pourtant à la continuation »[25]. La peau, sous couvert de métaphores vestimentaires, est l'une des pièces maîtresses du *Roman*, l'axe majeur autour duquel tournent à la fois les adversaires de Renart et la propre narration de ses mésaventures. « Le fauve du pelage et le faux du discours »[26] se fondent dans la *favele*, ce jeu du discours et de la fabulation construit sur le rappel constant de l'emblème de l'hypocrisie symbolisée par la couleur rousse de la fourrure de Renart[27]. Il ressort des analyses de Jean R. Scheidegger une hypothèse fondamentale selon laquelle « cette *pel* (ce parchemin, selon l'un des sens en ancien français du mot) » pourrait être aussi « la métaphore d'un roman déchiré entre ses branches et se refaisant à travers elles, par leur *couture* »[28]. L'omniprésence de la peau de Renart comme *textus* rappelle l'analogie qui consiste à voir dans le tissage une métaphore du travail du texte. Il semble, finalement, qu'il faille voir à partir des métaphores de cette peau maltraitée, la mise en place d'une

22. *Ibid.*, la traduction dans l'édition de J. DUFOURNET des vers 485-486 est la suivante : « s'il s'en sort indemne, c'est qu'il sait faire une omelette sans casser les œufs ».
23. *Op. cit.*
24. *Ibid.*, p. 146, l'expression est reprise de l'ouvrage de Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 125.
25. *Ibid.*, p. 268.
26. *Ibid.*
27. Sur les connotations péjoratives de la couleur rousse, cf. Michel PASTOUREAU, « Rouge, jaune et gaucher. Note sur l'iconographie médiévale de Judas », *Couleurs, Images, Symboles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, pp. 69-83.
28. *Op. cit.*, p. 269.

économie textuelle de la reprise. Cette façon de coudre ensemble des éléments disparates assimilant la robe au discours est un élément éminemment rythmique au sein du *Roman*. A l'image d'une rhapsodie, le vêtement fait de pièces et de morceaux cousus ensemble est aussi réalisé à partir d'éléments « ici et là raptés »[29]. Ainsi la peau, écorchée ou mutilée, est à travers ces multiples réitérations l'expression métaphorique d'un *Roman* déchiré dont il faut recoudre les différentes parties.

Parce que le texte est une métaphore du vêtement qui se tisse[30] et parce qu'il se présente comme un récit du manque, il est nécessaire de reconsidérer cet aspect réflexif du *Roman de Renart*, « cette part du texte littéraire qui parle de lui-même, qui met en scène sous la fiction qu'il déroule les enjeux propres à son écriture »[31]. Outre les métaphores de la « peau reprisée », subsistent toutes celles qui nous invitent à porter notre attention non plus sur le texte achevé, cousu, mais sur *l'acte même* qui consiste à enfiler ou à perdre une peau, à l'ajuster ou à s'en dépouiller. A côté d'une problématique du tissage coexiste une réflexion du texte sur l'évolution de sa propre réalisation, sur son procès. L'enjeu des métaphores de la fuite et de la capture est tout entier de nature fonctionnelle. Le but de la répétition de ces récits de peaux retournées est d'en assurer le renouvellement, la repousse à travers leurs réinscriptions dans d'autres textes. A ce titre, l'écorchement d'Isengrin dans la branche X *(Renart médecin)* est révélateur du principe selon lequel une peau perdue laisse place à une nouvelle. Afin de se venger du loup, Renart prétexte, pour guérir le roi, de le faire écorcher. L'acte en lui-même du dépouillement n'apparaît pas comme un supplice mais comme un prêt allant à l'encontre de la volonté du loup :

> « Il vos puet bien prester sa pel,
> Car ore entre le tens novel
> Que sa pel ert tost revenue,
> N'aura pas froit a la car nue. » (vv. 1547-1550)

Tous les renouvellements de peaux qui succèdent aux dépouillements dont leur porteur a été victime, donnent l'impression d'aller de soi d'une branche à une autre et tendent à estomper le fait que

29. Eugénie LEMOINE-LUCCIONI, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, 1983, p. 12.

30. Cf. Lucien DÄLLENBACH, *op. cit.* : « le texte partage avec le textile la propriété d'être un entrelacement — d'où les termes de *trame, tresse*, ou *tissage* qu'on lui applique fréquemment — et par là même de constituer une *texture*, c'est-à-dire un arrangement réciproque d'éléments, un réseau relationnel ou, si l'on préfère, une *structure* » (p. 125).

31. Jean R. SCHEIDEGGER, *op. cit.*, p. 17.

le texte est aussi « la *mue* de l'œuvre »[32]. S'il est un récit dans *Le Roman de Renart* qui condense en lui seul toutes les interrogations attachées à la peau du goupil comme vêtement et miroir du texte, c'est sans doute celui de la branche II : *Renart et Chantecler le coq*. La branche s'organise autour d'un rêve, fait par Chantecler, d'une bête innommable cherchant à lui faire enfiler de force un vêtement inadapté à sa taille. La révélation progressive de l'identité de Renart est fondée sur un questionnement qui simule sa méconnaissance. Par un effet de retardement savamment agencé, l'imbrication du corps du coq à demi englouti dans la gueule du goupil n'est révélée qu'au terme de trois narrations successives. La première version du rêve de Chantecler — que nous citons en intégralité par souci de clarté — est tout d'abord rapportée par le narrateur :

> « Ne m'en tenés a *mençonger*
> Car il sonja (ce est *la voire*,
> Trover le poëz en l'estoire)
> Que *il avoit ne sai quel cose*
> Dedenz la cort, que bien ert close,
> Qui li venoit enmi le vis,
> Ensi con il ert avis,
> (Si en avoit molt grant friçon)
> Et tenoit *un ros peliçon*
> Dont les goles estoient d'os,
> *Si li metoit par force el dos.*
> Molt ert Chantecler en grant peine
> Del songe qui si le demeine,
> Endementiers que il somelle ;
> Et del peliçon se mervelle,
> *Que la chevece ert en travers,*
> *Et si l'avoit vestu envers.*
> *Estrois estoit* en la chevece
> Si qu'il en a si grant destrece
> Qu'a peines s'en est esveilliez.
> Mes de ce s'est plus merveilliez
> Que blans estoit desos le ventre
> Et que par la chevece i entre,
> Si que la teste est en la faille
> Et la coue en la cheveçaille[33].

32. « Le texte est aussi la *mue* de l'œuvre, les dépouilles que l'animal-œuvre (...) abandonne au long de ses pérégrinations dans les territoires secrets de l'écriture », *ibid.*, p. 115.

33. Deux explications coexistent à propos de ce vers. D'une part, celle de Gunnar TILANDER pour lequel *faille* est à entendre comme une « sorte d'ajustement de tête » et d'autre part, celle de Mario ROQUES d'après qui ce terme désignerait plutôt « l'ouverture du bas, la fente par où, normalement, on entre dans ces vêtements de buste » (cité d'après M. ROQUES, « Pour le commentaire de *Renart* : la teste en la

Por le songe s'est tressailliz,
Que bien cuide estre malbailliz
Por la vision que a veüe
Dont il a grant peor eüe. » (vv. 132-160)

Dans un second temps, c'est le coq lui-même qui raconte son rêve à la poule Pinte. Le changement des termes utilisés pour qualifier le porteur de la tunique rousse révèle graduellement l'identité de Renart. On passe de « je ne sais quelle chose se trouvait à l'intérieur de la cour » (vv. 135-136), à « je ne sais quelle bête survenait » (v. 195). De même, les détails se font plus précis en ce qui concerne la confection de l'habit revêtu par l'étrange bête :

« Qui un ros peliçon vestoit,
Bien fet *sanz cisel et sanz force.* » (vv. 196-197)

L'allusion faite ici à la tunique rousse « parfaitement ajustée sans qu'il y ait eu besoin de ciseaux » contraste avec l'étroitesse de l'encolure qui enserre en le gênant le cou de Chantecler. Cette gueule par laquelle le coq craint de finir ses jours lui sera explicitement dévoilée au cours d'un troisième récit effectué par la poule Pinte chargée d'interpréter le songe. L'identification de Renart s'effectue à partir d'une logique faisant correspondre trait par trait les parties du vêtement rêvé et « l'anatomie » du corps du goupil : la pelisse rousse, pour le Renart (v. 229) ; la bordure faite de petits os, pour ses dents (v. 231) ; et l'encolure de travers pour sa gueule (v. 233). Au moment où le rêve est sur le point de coïncider avec la réalité, Chantecler parvient à esquiver l'attaque de Renart grâce à la venue inopinée de paysans qui détournent son attention en lui lançant des injures. La branche II s'achève par un retournement de situation. Le coq installé en toute sécurité sur un pommier donne un ultime conseil à Renart :

« Renart parjure, alés vos ent !
Se vos estes ci longement,
Vos i lairois vostre gonele. » (vv. 457-459)

D'emblée, le récit s'affirme par la voix du narrateur comme n'étant pas une *fabula*, un mensonge (vv. 132-134). Cette volonté de rendre crédible, de manière appuyée, un songe chimérique, est déjà

faille », in *Studies in Romance Philology and French Literature presented to John Orr*, Manchester, 1953, p. 255). L'intérêt de la version de M. ROQUES est renforcé par le rappel que *faille* est le déverbal de *faillir*, « manquer », la *faille* étant entendue couramment en ancien français comme un « manque, un défaut, une faute ». En regard de notre analyse, cette remarque prend toute son importance lorsque Pinte en expliquant le rêve du coq lui fait comprendre le sort qui l'attend : « sanz faille vos le vestirois » (v. 238). Sur toutes ces questions, cf. FUKUMOTO, *op. cit.*, t. 2, p. 404.

en soi significative de l'importance de son contenu qu'on ne peut précisément pas *nommer*. Cet écart démesuré entre le sujet du rêve et l'impossibilité de dire son nom (v. 135, v. 195) focalise l'attention du lecteur sur ce *ros peliçon*. Or, ce qui caractérise justement le comportement du coq c'est de se sentir mal à l'aise dans ce vêtement inadapté que la bête cherche obstinément à lui faire endosser. En revanche, la tunique rousse est évoquée pour son parfait ajustement au corps du Renart (v. 197). A nouveau, l'inadéquation entre le vêtement trop étroit et la tunique « bien fet sanz cisel et sanz force » (v. 197) manifeste un décalage destiné à souligner *l'intrication de ce dont on parle et de ce dont on se revêt*. La recherche d'un vêtement idéal, adapté au corps et aux formes de son « porteur » recouvre comme un calque cette quête, incessante dans *Le Roman de Renart*, du discours vrai échappant au mensonge, à la *fabula*. On ne peut ici qu'être frappé par la similitude de la démarche visant à filer la métaphore du langage comme vêtement à adapter au corps du locuteur et celle que l'on rencontre dans de nombreux fabliaux. Au cœur d'une étude pionnière, Howard Bloch a éclairé d'un jour nouveau certaines caractéristiques des fabliaux jusqu'alors totalement sous-étudiées[34]. Le problème du rapport existant entre la recherche d'un vêtement ajusté et l'ajustement du récit constitue l'intrigue du *Mantel mautaillié* : « le chevalier qui « arrive » porte une aventure, et un manteau magique qui ne convient pas aux femmes infidèles : *la fée qui l'a fabriqué y a mis le pouvoir de découvrir les femmes fausses. Si la femme qui le met* (afublé) *a trahi son mari, il ne lui ira jamais. Et il en est de même pour les demoiselles qui ont trahi leur amant ; le manteau ne leur conviendra pas ; ainsi, il sera ou trop long ou trop court* »[35]. Ce mouvement réflexif de la littérature sur elle-même, sur sa genèse et sur son fonctionnement s'effectue par le biais de la métaphore vestimentaire : « l'ajustage du manteau est assimilé à l'ajustage du récit ; il n'y a pas moyen de distinguer l'économie narrative du fabliau de l'économie couturière. (...) L'identité entre le vêtement qui est passé (« afublé ») et le conte — le « flabel » — qui est raconté (« afablé ») est entière[36]. Le fabliau et le récit du rêve de la branche II redonnent à l'emploi métaphorique du vêtement toute son ampleur et sa valeur en faisant d'une séance d'essayage manquée le miroir d'une écriture à la recherche d'un vêtement de rhétorique ajusté à sa taille. L'ultime fuite au cours de laquelle Renart s'échappe en refermant derrière lui le récit (vv. 457-459) relance la narration vers un autre déploiement où la peau sera toujours l'indice d'une réflexion sur le texte lui-même.

34. R. Howard Bloch, « Le mantel mautaillié des fabliaux », *Poétique*, t. XIV, 1983, pp. 181-198, repris dans *The Scandal of the Fabliaux*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 22-58.
35. « Le mantel mautaillié »..., pp. 185-186.
36. *Ibid.*, p. 186.

Si la peau est un élément fondateur dans la structure narrative du *Roman de Renart*, elle joue sous couvert de métaphores vestimentaires le même rôle d'« embrayeur » et de « moteur » que celui joué par la faim dans les principales branches[37]. En faisant ressortir les aspects réflexifs du texte, et en ne prenant pas la faim qui anime le corps de Renart comme « simple reflet de la situation nutritionnelle du XIIe siècle finissant »[38], *Le Roman* apparaît parcouru de tensions destinées à réfléchir une écriture qui dévoile les mécanismes de sa propre constitution. Dans une perspective identique, la thématique de la peau convoitée et écorchée nous en dit peut-être plus sur le fonctionnement même du texte que sur un aspect pratique de la vie matérielle du monde rural. Dépouiller Renart de sa peau, c'est à la fois « s'approprier les qualités du goupil, tirer à soi sa *fa(u)vele*, devenir soi-même maître de la ruse »[39] en se revêtant de sa fourrure, et à la fois manifester le désir d'entraver un héros en le privant de ce qui conditionne le renouvellement du *Roman*.

37. Jean R. SCHEIDEGGER, *op. cit.*, p. 252.
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*, p. 272.

Grâce à la relecture et aux conseils avisés de Danièle Régnier-Bohler, Jean-Claude Schmitt et Michel Pastoureau, cet article a pu voir le jour. Qu'ils en soient ici sincèrement remerciés.

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 149-161

Philippe DEPREUX

NITHARD ET LA *RES PUBLICA* : UN REGARD CRITIQUE SUR LE RÈGNE DE LOUIS LE PIEUX[1]

Dans sa notice relative à l'année 803, l'auteur des *Annales royales*, d'une manière tout à fait exceptionnelle pour l'époque, a recours à l'expression *res publica* pour désigner l'État, mais cette expression s'applique à l'Empire byzantin[2]. Au contraire, Walahfrid Strabon, en son Prologue à la *Vita Karoli* d'Eginhard, évoque la *Francorum res publica* ; il fait alors allusion au règne de Louis le Pieux[3]. Entre l'époque où écrit l'annaliste et celle où le poète prend la plume, une redécouverte de la notion de *res publica* s'est opérée, qui permet le transfert au *regnum Francorum* d'un concept s'appliquant originellement à l'État romain[4]. Ce n'est pas à proprement parler une étude sur le recours au concept de *res publica* que nous proposons ici, mais plutôt un essai dont l'objet est de saisir ce que la référence à cette notion et l'usage qui en a été fait sous le règne de Louis le Pieux et dans les temps qui suivent immédiatement son décès peuvent nous apprendre sur le gouvernement de cet Empereur et sur la nature de son pouvoir : au centre de cette enquête se place l'œuvre de Nithard, dont le recours au concept de *res publica* illustre éloquemment ce qu'un contemporain des fils de Louis le Pieux pouvait penser du règne

1. Cette étude s'inspire en grande partie du chapitre IV de mon *Rapport de D.E.A.* (Université de Paris-IV — Sorbonne, juillet 1990) intitulé : *Travaux préliminaires pour une étude de l'entourage de Louis le Pieux et du gouvernement de cet Empereur*. Je tiens à exprimer ma reconnaissance à MM. O. Guillot, mon directeur de recherches, Y. Sassier et J.-P. Brunterc'h, qui ont accepté de faire partie du jury.

2. Il est fait allusion à l'empereur Nicéphore, *qui tunc rempublicam regebat. Ann. regni Francorum*, a. 803, MGH SS rer. Germ. 6, p. 118.

3. *Sub Ludowico imperatore, cum diversis et multis perturbationibus Francorum res publica fluctuaret et in multis decideret...* Eginhard, *Vie de Charlemagne*, éd. L. Halphen, Paris 1938 (rééd. 1981), p. 106.

4. Cf. Y. SASSIER, « L'utilisation d'un concept romain aux temps carolingiens : la *res publica* aux IXe et Xe siècles », *Médiévales*, t. 15, automne 1988, pp. 17-29.

du successeur de Charlemagne. Il convient cependant d'étayer l'hypothèse de lecture ici proposée par le témoignage d'autres sources : c'est aux documents diplomatiques qu'on aura principalement recours.

Remarques sur les diplômes de Louis le Pieux : une proposition d'interprétation

Si Ermold le Noir, rapportant une anecdote qui circulait au début du IXe siècle, laisse entendre que Louis aurait été destiné à succéder à son père en raison de sa piété[5], l'auteur anonyme qu'on a coutume d'appeler « l'Astronome », paraphrasant la parabole des talents[6], assure que c'est l'heureuse administration de son royaume d'Aquitaine qui valut au benjamin des fils de Charlemagne l'héritage de l'Empire[7]. Or le biographe n'hésite pas à recourir à l'expression *res publica* quand il évoque « la félicité du royaume d'Aquitaine ». Le propos de l'Astronome peut-il cependant trouver justification ? Comme le remarque Yves Sassier, bien que l'expression *res publica* apparaisse quelques rares fois dans des actes publics (en lien étroit avec l'Italie) datant du règne de Charlemagne, le terme de « *res publica* n'appartient pas vraiment au langage administratif ou politique et reste encore perçu, à l'époque, comme indissociable du cadre de l'ancien État romain »[8]. C'est le règne de Louis le Pieux qui, pour cette question, marque un tournant ; le changement est sensible « dès les premières années »[9]. Il n'existe à ce jour aucune étude sur l'entourage de Louis le Pieux[10]. Néanmoins, il est connu que Louis écarta du palais nombre de serviteurs *(ministri)* de son père et les remplaça par ses propres collaborateurs[11]. Par conséquent, c'est dans le règne aquitain de Louis le Pieux qu'il faut chercher les prémices des concepts politiques et des pratiques qui trouveront leur épanouissement lors de son règne impérial. Les termes d'un diplôme de Louis le Pieux, datant de mai 808, en apportent confirmation : il est fait, dans ce document, référence à la *res publica*[12]. Par conséquent,

5. ERMOLD LE NOIR, *Poème sur Louis le Pieux...*, éd. E. Faral, Paris 1932 (rééd. 1964), v. 600-635, pp. 48-50.
6. Mt XXV, 14-30 ; Lc XIX, 12-27.
7. *Anonymi vita Hludowici imperatoris*, c. 19, MGH SS 2, p. 617.
8. Y. SASSIER, *op. cit.*, p. 19.
9. *Ibid.*
10. Je compte contribuer à combler cette lacune avec la prosopographie qui servira de base à ma thèse de Doctorat, portant sur « l'entourage et le gouvernement de l'empereur Louis le Pieux (781-814-840/843) ».
11. K. BRUNNER, *Oppositionnelle Gruppen im Karolingerreich*, Wien/Köln/Graz 1979, p. 96.
12. Ce diplôme porte le n° 519(500) dans J.-F. BÖHMER, *Regesta imperii*, tome 1 : *Regesten des Kaiserreichs unter den Karolingern, 751-918*, ... bearbeitet von E. Mühlbacher... vollendet von J. Lechner.. mit... Konkordanztabellen und Ergänzungen von C. Brühl und H.H. Kaminsky, Hildesheim 1966 (cité par la suite BM²).

l'assertion de l'Astronome peut être défendue. Il n'empêche que c'est sous le règne impérial de Louis que le recours au concept de *res publica* connaîtra son plein essor, comme le montre Yves Sassier, qui accorde à juste titre une importance particulière aux diplômes de Louis le Pieux[13]. Nous voudrions, dans la même perspective, apporter sur ce point quelques compléments[14].

Yves Sassier avait recensé dix-sept actes de Louis contenant l'expression *res publica*[15] ; nous sommes en mesure de doubler ce chiffre[16]. Ces nouvelles données confirment dans leur ensemble les tendances distinguées par l'auteur : les actes portant mention de la *res publica* datent essentiellement des débuts du règne de Louis le Pieux. Mais contrairement à ce que laissait supposer une constatation d'Yves Sassier[17], il n'y a pas abandon total de l'expression entre 825 et 832. Par ailleurs, le diplôme BM² 929(900), où cette expression est aussi employée, fut délivré alors que Hugues, le successeur de l'abbé de Marmoutier Theoto, était déjà à la tête de la chancellerie[18]. Il convient cependant de formuler ici une remarque, à propos de la nature des actes où l'on rencontre l'expression *res publica* : on a bien quelques références à ceux qui administrent la *res publica* dans les diplômes d'immunité ; c'est néanmoins dans les diplômes d'exemption de tonlieu[19] et, d'une manière générale, dans les actes touchant à la fiscalité que cette expression est la plus usuelle[20]. Dans une thèse récente sur la chancellerie de Louis le Pieux, les diplômes de cet empereur ont fait l'objet d'un double classement en fonction des destinataires, d'une part selon leur répartition géographique, d'autre part selon leurs titre et qualité[21]. Ils n'ont cependant pas été classés en fonction de leur nature ; nous voudrions à ce propos for-

13. Y. Sassier, *op. cit.*, pp. 19-21.

14. L'auteur n'a pas eu la possibilité de voir l'ensemble des diplômes de Louis le Pieux (cf. note 9, p. 19), travail que j'ai eu l'occasion de mener plus avant.

15. Y. Sassier, *op. cit.*, p. 20.

16. Les actes où l'expression apparaît sont les suivants : BM² 519(500), 523(504), 538(519), 543(524), 546(527), 548(529), 553(534), 568(548), 578(558), 583(563), 596(576), 610(590), 618(598), 620(600), 623(603), 629(609), 631(611), 655(641), 667(653), 668(654), 693(672), 723(—), 734(710), 765(740), 801(777), 847(821), 855(832), 856(—), 857(833), 890(861), 906(877), 907(878), 918(889), 929(900).

17. Y. Sassier, *op. cit.*, p. 21 note 17. L'auteur n'avait trouvé aucune mention entre 825 et juillet 832, de même qu'après la mort de Theoto.

18. Cette constatation infirme l'observation d'Yves Sassier (cf. *supra* note 17). Il n'est cependant pas à exclure que cet acte fût rédigé sous son prédécesseur et seulement muni des signes de validation une fois Hugues archichancelier. Le diplôme fut en effet donné le 3 juillet 834, c'est-à-dire peu de temps après le décès de Theoto, en juin de la même année (cf. G. Tessier, *Diplomatique royale française*, Paris 1962, p. 44).

19. Cf. F.-L. Ganshof, « A propos du tonlieu à l'époque carolingienne », dans : *La città nell'alto medioevo* (Settimana di studio 6), Spoleto 1959, pp. 485-508.

20. Les actes de ce type forment environ 70 % des diplômes où l'expression apparaît.

21. O. Dickau, « Studien zur Kanzlei und zum Urkundenwesen Kaiser Ludwigs des Frommen », *Archiv für Diplomatik*, t. 34, 1988, pp. 3-156, ici pp. 17 et 18.

muler quelques remarques. Il est de coutume de faire renouveler par le prince, dans les mois ou années qui suivent son avènement, les privilèges accordés par ses prédécesseurs[22]. Ce phénomène est particulièrement patent pour le règne de Louis le Pieux[23]. Selon Thégan, c'est l'empereur lui-même qui aurait ordonné l'expédition de nouveaux préceptes[24]. Les actes de nature purement publique constituent la majorité de ces diplômes (entre 70 et 80 %) ; parmi eux, les deux tiers environ sont composés de diplômes d'octroi d'immunité[25]. De manière générale[26], les documents de nature publique sont majoritaires dans la période 814/829, les actes à caractère privé[27] (principalement des donations) devenant beaucoup plus nombreux par la suite. Les années 831/833 — une époque où les relations entre Louis et ses fils sont particulièrement tendues — sont à ce propos significatives. En effet, on observe alors une multiplication des donations : selon les années, celles-ci frôlent ou dépassent même la barre des 50 % de l'ensemble des actes authentiques, ce qui est considérable ! On a là affaire à un réflexe de panique chez Louis, qui veut à tout prix se garder des alliés : il achète les fidélités. L'Empereur ne fut d'ailleurs pas le seul à recourir aux débauchages grassement rémunérés : Lothaire et ses frères ont eu recours aux mêmes méthodes, et de tels procédés en ont à coup sûr conduit plus d'un à la défection lors de la confrontation de juin 833, au Rothfeld[28]. Parmi les diplômes de Louis le Pieux, la moyenne des donations reste ensuite soutenue : c'est qu'il faut récompenser les fidélités et veiller à leur durée. Cette moindre proportion des actes à caractère public pendant la seconde moitié du règne de Louis le Pieux pourrait nous conduire à penser que ce dernier fut marqué, à partir des années de crise, par un certain déclin de l'exercice du pouvoir public. Reste à savoir si cette impression peut trouver ailleurs confirmation.

22. R.-H. BAUTIER, « La chancellerie et les actes royaux dans les royaumes carolingiens », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 142, 1984, pp. 5-80, ici p. 32.

23. P. JOHANEK, « Probleme einer zukünftigen Edition der Urkunden Ludwigs des Frommen », dans : P. GODMAN & R. COLLINS (éd.), *Charlemagne's Heir*, Oxford 1990, pp. 409-424, ici pp. 419 et suivantes.

24. THEGAN, *Vita Hludowici imperatoris*, c. 10, MGH SS 2, p. 593.

25. Cf. J. SEMMLER, « *Iussit... Princeps renovare... praecepta*. Zur Verfassungsrechtlichen Einordnung der Hochstifte und Abteien in die karolingische Reichskirche », dans : *Consuetudines Monasticae. Eine Festgabe für K. Hallinger...*, Roma 1982, pp. 97-124.

26. Les années 823/824 d'une part, 836 d'autre part, font exception.

27. Cf. *Folia Caesaraugustana 1. Diplomatica et Sigillographica. Travaux préliminaires de la Commission internationale de Diplomatique...*, Zaragossa 1984, p. 116, n° 8.

28. *Annales de Saint-Bertin*, a. 833, éd. F. GRAT, Paris 1964, p. 9 ; THEGAN, *Vita Hludowici imperatoris*, c. 42, MGH SS 2, p. 598.

Les années de crise du règne de Louis le Pieux : la *res publica* mise à mal

Au Livre Premier de son *Histoire des fils de Louis le Pieux*[29], Nithard donne « un aperçu historique du règne de celui-ci, destiné à faire comprendre les événements qui ont suivi la mort de ce prince »[30]. Bien que l'historien carolingien ne soit « pas exempt de parti pris »[31], son œuvre mérite une attention particulière, à plusieurs égards : d'une part, il s'agit d'un auteur bien au fait des événements dont il est le contemporain ; d'autre part, il ne peut être taxé d'hostilité de principe envers Louis le Pieux, étant donné qu'il fait partie de l'entourage de Charles le Chauve, qui, de tout temps, a bénéficié de la bienveillance du défunt empereur ; son jugement sur le règne de ce dernier n'en a que plus de valeur à nos yeux. Or Nithard a, principalement au long de ce Livre Premier, de nombreuses fois recours à l'expression *res publica*. W. Wehlen a analysé en détail dans sa thèse de Doctorat les significations que Nithard a pu donner à ce terme[32]. Il n'a cependant pas été sensible à la place qu'occupent les différentes occurrences de l'expression au sein de la chronologie du récit. Une telle démarche n'est pourtant pas sans intérêt : Nithard pèse ses mots et donne presque toujours à *res publica* un sens technique précis[33]. C'est pourquoi nous voudrions à présent le suivre pas à pas dans l'emploi qu'il fait de cette expression.

L'historien qu'est Nithard[34] survole très rapidement la période 814-829 : il importe pour lui de conduire au plus vite à l'époque qui fait l'objet de son récit, et c'est dans une phrase assassine relative aux agissements de Bernard de Septimanie, nommé chambrier en août 829, que nous rencontrons pour la première fois l'expression *res publica* : « Mais Bernard, abusant inconsidérement de son pouvoir dans l'État, bouleversa de fond en comble ce qu'il aurait dû, au contraire, consolider. »[35] Il n'est point de notre propos de faire ici la critique du jugement de Nithard sur Bernard. Retenons simplement que, pour l'auteur de l'*Histoire des fils de Louis le Pieux*, on peut

29. NITHARD, *Histoire des fils de Louis le Pieux*, éd. Ph. LAUER, Paris 1926.

30. F.-L. GANSHOF, « L'historiographie dans la monarchie franque sous les Mérovingiens et les Carolingiens », dans : *La storiographia altomedievale* (Settimana di Studio 17), Spoleto 1970, pp. 631-685, ici p. 653.

31. Ph. LAUER, *op. cit.*, introduction, p. 8.

32. W. WEHLEN, *Geschichtsschreibung und Staatsauffassung im Zeitalter Ludwigs des Frommen*, Lübeck/Hamburg 1970 (Historische Studien 418) pp. 57-105.

33. Nithard emploie une seule fois *res publica* dans le sens large de « politique » ou de « vie publique » (Livre IV, Prologue, éd. LAUER, p. 116).

34. Cf. J. NELSON, « Public "histories" and private history in the work of Nithard », rééd. dans : *Politics and Ritual in Early Medieval Europe*, London 1986, pp. 195-237.

35. NITHARD, *op. cit.*, I, 3, éd. LAUER, p. 10 : *Qui dum inconsulte re publica abuteretur, quam solidare debuit, penitus evertit.* La traduction donnée est celle de Ph. LAUER.

parler de *res publica* en 829. Qu'en est-il par la suite ? Nithard, en son récit, cherche à discerner qui a desservi la *res publica* et qui, au contraire, s'est montré apte à la bien servir. L'Empereur a, le premier, porté atteinte d'une manière décisive (en ce sens qu'elle est pour Nithard l'amorce des conflits ultérieurs) à l'intégrité de la *res publica* : il fit prévaloir des intérêts partisans sur le bien commun, quand, en 829, il attribua entre autres choses l'Alémanie à son jeune fils Charles. Contrairement à l'avis de certains érudits[36], cette mesure « n'était pas en contradiction avec les principes posés en 817 »[37], sauf peut-être l'importance stratégique du territoire attribué[38]. C'est cependant cette décision qui, d'après le témoignage de Nithard, suscite la réaction de Lothaire : « Alors Lothaire, sous le prétexte, enfin trouvé, d'un juste sujet de mécontentement, se mit à exciter ses frères et tout le peuple en alléguant la nécessité de restaurer l'État. »[39] Qu'il s'agisse ou non d'un « prétexte », toujours est-il que Lothaire, un court moment, administre la *res publica*[40] : *Et Lodharius quidem, eo tenore re publica adepta*[41]... Or la situation se dégrade, étant donné que les maux auxquels prétendait remédier Lothaire prennent de l'ampleur sous son gouvernement : « L'état de l'empire, dans lequel chacun, guidé par sa cupidité, cherchait son propre avantage, s'aggravait de jour en jour. »[42] C'est ce qui aurait justifié l'action menée par certains en faveur d'un retour de Louis à l'exercice du pouvoir (sans partage avec son fils aîné). Louis doit néanmoins se déclarer prêt à assumer certaines tâches, la première étant de faire en sorte que la *res publica* puisse être servie : « (les moines) demandèrent à l'empereur s'il consentirait, dans le cas où on lui restituerait le pouvoir, à relever de toutes ses forces, à ranimer l'empire et principalement le culte de Dieu, par lequel tout ordre est garanti et maintenu »[43].

36. F.-L. GANSHOF, « Am Vorabend der ersten Krise der Regierung Ludwigs des Frommen », *Frühmittelalterliche Studien*, t. 6, 1972, pp. 39-54, ici p. 53.

37. L. HALPHEN, *Charlemagne et l'empire carolingien*, Paris 1947, rééd. 1968, p. 233.

38. E. EWIG, « Überlegungen zu den merowingischen et karolingischen Teilungen », dans : *Nascita dell'europa ed europa carolingia : un'equazione da verificare* (Settimana di studio 27), Spoleto 1981, pp. 225-253, ici pp. 245-246.

39. NITHARD, *op. cit.*, I, 3, éd. LAUER, p. 10 : *Tum tandem Lodharius, quasi justa quaerimonia reperta, tam fratres quam et universam plebem veluti ad restaurandam rei publicae statum animabat.*

40. B. SIMSON, *Jahrbücher des fränkischen Reiches unter Ludwig dem Frommen*, t. 1, Leipzig 1874, p. 353.

41. NITHARD, *op. cit.*, I, 3, éd. LAUER, p. 10.

42. NITHARD, *op. cit.*, I, 3, éd. LAUER, p. 12 : *Res autem publica, quoniam quisque cupiditate illectus sua querebat, cotidie deterius ibat.*

43. *Ibid.* : *illum percontrari ceperunt, si res publica eidem restitueretur, an eam pro viribus erigere ac fovere vellet maximeque cultum divinum, quo omnis ordo tuetur ac regitur.* Comme le remarque W. WEHLEN (*op. cit.*, p. 67), Paschase Radbert, en son *Epitaphium Arsenii*, mentionne une promesse de Louis le Pieux en 830 (éd. E. DÜMMLER, Berlin 1900, p. 73).

L'empire est cependant frappé d'un mal endémique, où les acteurs de la vie publique font passer le souci de leur propre promotion avant celui du bien de tous, comme le laisse entendre la remarque de Nithard relative à celui qui, si l'on en croit notre auteur[44], avait tant œuvré pour le rétablissement de Louis en 830 : « Sur ces entrefaites, les difficultés paraissant un peu calmées, voici que le moine Gombaud... demanda à tenir la seconde place dans l'empire, parce qu'il avait beaucoup contribué à le restaurer. »[45] Malgré les luttes pour le pouvoir, que ce soit entre le moine Guntbaldus et Bernard de Septimanie ou entre Pépin d'Aquitaine et Louis le Germanique, Nithard est d'avis que la situation de la *res publica* n'est pas encore désespérée, puisqu'il prête aux membres de l'équipe alors au pouvoir le souci d'en restaurer l'intégrité en s'opposant aux rivalités intestines : « mais ceux qui dirigeaient alors les affaires de l'État s'opposaient à leur volonté »[46]. Or l'histoire rebondit. En 832, Louis, une nouvelle fois, cède à la tentation de favoriser son fils préféré, Charles, dont l'âge garantit la docilité et la fidélité. Voici Pépin d'Aquitaine lésé[47]. « Ceux que nous avons désignés plus haut le supportèrent avec peine et, se plaignant de la mauvaise direction de l'État, soulevèrent le peuple pour obtenir un gouvernement équitable. »[48] Cette plainte que rapporte Nithard est d'autant plus intéressante que l'auteur, n'étant pas du parti des opposants, rapporte leurs propres arguments et donne ainsi un témoignage concernant la propagande politique de l'époque, où le service de la *res publica* est livré à la surenchère. Pour lutter contre l'injustice dont a fait preuve Louis, on a de nouveau recours à son fils aîné : ... *Lodharium ut rem publicam invadat compellunt*[49]... Il est à noter que pour la première fois dans le récit, l'idée d'usurpation (rendue par l'emploi du verbe *invadere*) est soulignée dans la mention relative à l'accaparement du pouvoir[50]. Et Nithard de remarquer

44. NITHARD, *op. cit.*, I, 3, éd. LAUER, p. 10. Cf. J.-P. BRUNTERC'H, « Moines bénédictins et chanoines réformés au secours de Louis le Pieux (830-834) », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1986, séance du 12 mars, pp. 70-85, et plus spécialement p. 72.

45. NITHARD, *op. cit.*, I, 3, éd. LAUER, p. 12 : *Cumque se haec ita haberent et res publica paululum respirari videretur, confestim Guntbaldus monachus... quia in multa restitutione ejus laboraverat, secundus in imperio esse volebat.*

46. NITHARD, *op. cit.*, I, 3, éd. LAUER, p. 14 : *at illi, per quos tunc res publica tractabatur, voluntati eorum obsistebant.*

47. L'exposé est ici simplifié à l'extrême. Pour plus de compléments, cf. L. AUZIAS, *L'Aquitaine carolingienne*, 1 : *Le royaume carolingien d'Aquitaine (778-877)*, Toulouse 1937, pp. 97-116 ; H. ZATSCHEK, « Die Reichsteilungen unter Ludwig dem Frommen », *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, t. 49, 1935, pp. 185-224.

48. NITHARD, *op. cit.*, I, 3, éd. LAUER, p. 14 : *Quod quidem hi, quos supra retulimus, graviter ferentes ut res publica inutiliter tractaretur, divulgant populumque quasi ad justum regimen sollicitant.*

49. *Ibid.*

50. Cf. L. HALPHEN, « La pénitence de Louis le Pieux à Saint-Médard de Soissons », rééd. dans : *A travers l'histoire du Moyen Age*, Paris 1950, pp. 58-66.

amèrement que, Louis déposé, la *res publica* n'en est pas mieux servie : « Chacun recherchant son avantage personnel, l'on négligeait les affaires publiques ; et le peuple, s'en apercevant, se montrait mécontent. »[51] Le prétexte au recours à Lothaire, en 833, était le service de l'intérêt général. Il faut toutefois relever que si Nithard utilise une tournure semblable pour évoquer, en 830 comme en 833, la prise du pouvoir par Lothaire, il emploie un terme différent pour désigner ce pouvoir à proprement parler. Relativement aux événements de 830, Nithard écrit : *Et Lodharius quidem eo tenore re publica adepta*[52]... Mais à propos de ceux de 833, il s'exprime ainsi : *Et Lodharius quidem eo tenore imperium adeptum*[53]... Cette inflexion lexicale est d'autant plus significative que, dans le texte, il ne sera plus jamais question de la *res publica* sous Louis le Pieux après la déposition de ce dernier en 833. Une fois rétabli sur le trône, Louis est rejoint par ses anciens auxiliaires : « De toutes parts affluèrent ceux des fidèles qui, après avoir dirigé les affaires de l'État, avaient pris la fuite. »[54] Il semble que l'évocation de l'habitude de ces individus à *regere* la *res publica* se rapporte ici davantage au passé qu'à la situation de 834. Plus jamais il ne sera question de la *res publica* au Livre Premier.

Au Livre Troisième, on rencontre une occurrence. Nous sommes à la fin du mois de juin 841 : « Comme les difficultés paraissaient partout aplanies et que l'avenir leur souriait à tous les deux, Louis (le Germanique) se rendit sur le Rhin avec son armée, tandis que Charles (le Chauve), accompagné de sa mère, gagnait la Loire. Négligeant ainsi l'intérêt public avec une déplorable légèreté, chacun se retira selon son bon plaisir. »[55] Aux yeux de Nithard, il importe de préserver la *res publica* des agissements de Lothaire, tâche dont se détournent Charles et Louis. Il faut souligner ici que s'il peut encore être question de l'intérêt public après la mort de Louis le Pieux (et, en remontant dans le temps, d'après la lecture que nous proposons, après 833), il s'est opéré un infléchissement notable : désormais la *res publica* ne peut être servie que par les princes associés, en l'occurrence par Louis et Charles, ce qui préfigure le système qu'on a coutume d'appeler le « régime de la confraternité » à partir de l'époque où Lothaire participe à la concorde[56]. Il semble toutefois que c'en soit fait de la

51. NITHARD, *op. cit.*, I, 4, éd. LAUER, p. 16 : *quoniam quisque eorum propria querebat, rem publicam penitus neglebant. Quod quidem populus cernens, molestus erat.*

52. NITHARD, *op. cit.*, I, 3, éd. LAUER, p. 10.

53. NITHARD, *op. cit.*, I, 4, éd. LAUER, p. 16.

54. *Ibid.*, p. 18 : *Hinc inde fideles qui evaserant et rem publicam regere consuaverant confluunt...*

55. NITHARD, *op. cit.*, III, 2, éd. LAUER, p. 84 : *Re autem publica inconsultius quam oporteret omissa, quo quemque voluntas rapuit perfacile omissus abscessit.*

56. On a encore l'expression de l'idée selon laquelle la *res publica* ne peut être servie que par l'association de toutes les bonnes volontés et, par conséquent, par l'association des princes, quand Charles le Chauve, se préparant à rencontrer Lothaire en 841 à Attigny, déclare devant ses conseillers vouloir « en tout se conformer à l'intérêt général *(publica utilitas)* », selon le témoignage de Nithard. Ces derniers sont d'avis

dévolution à une seule personne de la charge de veiller sur la *res publica*. C'est ce qui ressort de l'avis qu'émettent Louis et Charles quand, en mars 842, ils jugent l'attitude de leur aîné, Lothaire : « Considérant donc les agissements de Lothaire depuis le début, comment il avait chassé son père de son empire... (suivent d'autres griefs)... considérant, en outre, qu'il ne possédait pas la science de gouverner et qu'on ne pouvait trouver aucun indice de bonne volonté dans son administration... »[57], les deux frères reconnaissent à la bataille de Fontenoy et aux échecs de leur aîné la qualité d'un jugement de Dieu.

Comme l'a noté W. Wehlen, chez Nithard, qui utilise l'expression *res publica* comme un leitmotiv[58], celle-ci « a pour signification soit Empire *(Reich)*, soit gouvernement *(Regierung)* »[59]. Ce concept recouvre en tout cas toujours l'idée d'État, c'est-à-dire l'idée d'une « entité supérieure à la personne du gouvernant »[60]. A deux reprises cependant, Nithard semble désigner le fisc par le terme de *res publica*[61]. Une fois au sujet de Lothaire, quand ce dernier, craignant les défections après sa défaite militaire au début du printemps 842, multiple les donations au détriment du fisc[62], une autre fois à propos de Louis le Pieux. Il est alors question de l'influence d'Adalardus[63], dont Nithard dénonce le caractère néfaste : « Alard, peu soucieux de l'intérêt public, s'était proposé de plaire à tout le monde ; il avait conseillé de distribuer à l'usage des particuliers ici les libertés, là les revenus publics, et ainsi, en faisant exécuter ce que chacun demandait, il avait ruiné complètement l'État. »[64] De fait, bien que Louis semble toujours avoir été enclin aux largesses[65], les

qu'il faut se rendre à l'entrevue et que « si son frère, comme il l'avait promis, voulait rechercher le moyen de consolider l'intérêt commun *(communis utilitas)*, cela plairait à tout le monde et qu'il faudrait l'accueillir avec gratitude » (*op. cit.*, II, 5, éd. LAUER, p. 84).

57. NITHARD, *op. cit.*, IV, 1, éd. LAUER, p. 118 : *Quibus ab initio gesta Lodharii considerantibus, quomodo patrem suum regno pepulerit... insuper autem neque scientiam gubernandi rem publicam illum habere nec quoddam vestigium bone voluntatis in sua gubernatione quemlibet invenire posse ferebant.*

58. W. WEHLEN, *op. cit.*, p. 61.

59. W. WEHLEN, *op. cit.*, p. 102.

60. Y. SASSIER, *op. cit.*, p. 28.

61. W. WEHLEN, *op. cit.*, p. 94.

62. NITHARD, *op. cit.*, IV, 2, éd. LAUER, p. 122 : *Lodharius... quocumque et quomodocumque poterat, subsidium querebat. Hinc rem publicam in propriis usibus tribuerat, hinc quibusdam libertatem dabat, quibusdam autem post victoriam se daturum promittebat...*

63. Cf. F. LOT, « Mélanges carolingiens V · Note sur le sénéchal Alard », *Le Moyen Age*, t. 21, 1908, pp. 185-209.

64. NITHARD, *op. cit.*, IV, 6, éd. LAUER, p. 142 : *Qui utilitati publice minus prospiciens placere cuique intendit. Hinc libertates, hinc publica in propriis usibus distribuere suasit ac, dum quod quique petebat, ut fieret effecit, rem publicam penitus annullavit.*

65. THEGAN, *Vita Hludowici imperatoris* c. 19, MGH SS 2, p. 594. Cf. F.-L. GANSHOF, « Note sur les concessions d'alleux à des vassaux sous le règne de Louis le Pieux », dans : *Storiographia e storia. Studi in onore di Eugenio Dupré-Theseider*, Roma 1974, pp. 589-599.

preuves de l'influence particulière d'Adalardus en ce domaine ne manquent pas[66]. On a trace de cette dernière dès octobre 831. Néanmoins, c'est après 833 qu'elle se manifeste pleinement. Y a-t-il par conséquent remise en cause de notre interprétation de l'emploi du terme *res publica* chez Nithard ? Nous ne le pensons pas, et ce pour diverses raisons : d'une part, il ne s'agit pas ici d'une remarque inscrite dans un récit chronologique, mais d'un *flash back*, auquel on ne peut par conséquent accorder le même poids qu'aux mentions se trouvant au Livre Premier ; d'autre part, Nithard, dressant le bilan du règne de Louis le Pieux, affirme que, sur sa fin, l'État est complètement détruit *(rem publicam penitus annulavit)* ; enfin, si l'on tend à restreindre l'acception de cette occurrence au fisc, il n'y a pas lieu d'opposer cette citation aux occurrences relatives aux années d'avant 833, qui sont à traduire par « l'État ».

Comme nous avons pu l'observer, Nithard relate les luttes qui assombrirent le règne de Louis le Pieux en pesant ses mots. A l'en croire, nous pourrions avancer que la notion du service de l'intérêt général a disparu en juin 833, avec le coup d'État de Lothaire. Il ne s'agit d'ailleurs pas seulement d'une opinion propre au petit-fils de Charlemagne. Elle est notamment partagée par le disciple d'un ancien opposant à Louis le Pieux, Paschase Radbert[67]. Par ailleurs, une expression trouvée par deux fois sous la plume de l'auteur de l'*Histoire des fils de Louis le Pieux* nous conforte dans notre interprétation de ce texte : Nithard, après la restauration de Louis en 834, dit seulement qu'il « régissait l'Empire », *imperium regebat*[68].

833, une césure : le « déshonneur des Francs »[69]

On a donc porté atteinte à l'intégrité de la *res publica*, principalement par la rupture de la paix. Ce n'est en effet que lorsque la seconde règne que la première peut s'épanouir, comme le suggère Louis le Pieux en l'un de ses diplômes, quand, dans l'*arenga*, il oppose la *res publica* aux *diversa certamina*[70]. Nithard rappelle combien la justice fut bafouée pendant les années de crise du règne de Louis le Pieux. Or cette dernière est une composante de la *res publica*, ainsi que l'atteste un extrait de la lettre que les archevêques de Reims et

66. BM² 895(866), 967(936) = notes tyroniennes, 963(932), 991(960), 993(962), 994(963), 997(966). Mis à part les deux premiers diplômes cités, Adalardus a la fonction d'*ambasciator*.

67. *Epitaphium Arsenii* c. 19, éd. DÜMMLER, p. 90 : *Perierunt iudicia rectaque consilia.*

68. NITHARD, *op. cit.*, I, 4 & 5, éd. LAUER, pp. 18 & 24.

69. Cf. *infra* note 74.

70. BM² 907(878) : *Imperialis celsitudinis moris est sibi bene servientibus beneficia oportuna largiri, quorum fidelis famulatus non solum in diversa certamina, sed etiam in reipublicae obsequio fideliter obtemperare dinoscitur.*

Rouen adressèrent à Louis le Germanique au nom des Pères du concile de Quierzy tenu en novembre 858 : ils demandent au roi d'instituer un interlocuteur compétent pour traiter les requêtes présentées par les *missi* des évêques, *sicut comes palatii est in causis reipublicae*[71]. En réalité, le comte du Palais exerce principalement son action dans le domaine de la justice[72]. On comprend dès lors que, Louis n'ayant pas réussi à préserver l'intégrité de la *res publica* et de ses composantes, son règne en ait été entaché. Janet Nelson a récemment voulu réhabiliter Louis le Pieux, en s'efforçant de montrer qu'il aurait pareillement joui des prérogatives impériales et exercé son ministère avant et après qu'il fut déposé puis rétabli sur le trône en 834[73]. Le témoignage des sources n'autorise pas, à notre avis, une opinion si optimiste. Il est d'ailleurs à noter que la déposition de Louis le Pieux eut tellement de retentissement, elle marqua donc tellement les esprits, qu'on la trouve mentionnée dans nombres d'annales par ailleurs fort pauvres en informations[74]. D'autre part, Louis reconnut lui-même la césure que constituèrent les quelques mois s'écoulant d'octobre 833 à février 834, puisqu'il s'intitula d'abord *divina ordinante providentia imperator augustus* et ensuite *divina repropitiante clementia imperator augustus*[75]. Ce témoignage à lui seul justifie la partition du règne impérial de Louis le Pieux en deux époques. Bien que les deux périodes ne coïncident pas exactement, il semble qu'on puisse aussi distinguer deux phrases dans l'histoire de la législation sous son règne, de part et d'autre de l'année 829[76]. Étant donné la lecture que nous avons proposée du texte de Nithard, nous pouvons nous demander s'il n'y eut pas déclin de l'exercice des prérogatives publiques, ou pour le moins, un déclin durable du prestige de l'empereur. Le dernier diplôme de Louis le Pieux faisant référence à la *res publica* date de juillet 834[77]. Quelle interprétation faut-il en donner ?

71. MGH Capit. 2, n° 297, p. 432 l. 13.
72. HINCMAR, *De ordine palatii*, MGH Fontes iuris 3 (éd. GROSS-SCHIEFFER), l. 314-315 (p. 68) l. 345-246 (p. 70).
73. J. NELSON, « The Last Years of Louis the Pious », dans : *Charlemagne's Heir, op. cit.*, pp. 147-159.
74. Certaines annales, à l'année 833, mentionnent « le déshonneur des Francs » (*Francorum dedecus*) : MGH SS, t. 1 pp. 49 & 65, t. 3 p. 139, t. 5 p. 35. D'autres mentionnent plus particulièrement le rôle de Lothaire : MGH SS, t. 3 pp. 44 & 45, t. 5 p. 3. Elles font parfois allusion au jeune Charles : MGH SS, t. 5 p. 18, t. 17 p. 737. La plupart insistent sur les tribulations de Louis de Pieux : MGH SS, t. 1 p. 103, t. 2 p. 212, t. 3 p. 117* & 169, t. 4 p. 13, t. 9 p. 770.
75. H. WOLFRAM, « Lateinische Herrschertitel im neunten und zehnten Jahrhundert », dans : *Intitulatio II*, MIÖG Ergänzungsband t. 24, Wien/Köln/Graz 1973, pp. 19-178, ici p. 172.
76. On ne conserve aucun capitulaire de Louis le Pieux après cette date (F-L. GANSHOF, *Recherches sur les capitulaires*, Paris, 1958, p. 17 note 55). Étant donné que nous ignorons si l'empereur en a publié par la suite, nous ne pouvons rien tirer de certain de cette constatation. Que l'empereur ait vraisemblablement cessé à cette date de promulguer des capitulaires est néanmoins significatif.
77. BM^2 929(900).

Il semblerait que ce fait confirme notre lecture de Nithard. Néanmoins, la prudence s'impose. Nous avons en effet souligné que c'est principalement dans les diplômes d'exemption de tonlieu qu'on trouve l'expression *res publica*. Or ces diplômes se font très peu nombreux dans la dernière partie du règne de Louis le Pieux. Il n'est pas rare qu'une année entière s'écoule sans qu'il en soit délivré, et quand l'empereur vient à en octroyer, il n'en accorde jamais plus d'un par an. Le problème est donc de savoir si la disparition de l'expression est due au fait qu'on a le sentiment que la *res publica* a été trahie, ou bien si ce phénomène est lié au fait qu'on ne délivre plus qu'exceptionnellement les actes où il y était le plus fréquemment fait allusion. Toujours est-il que, manifestement, l'empereur et ses conseillers ne ressentent plus le besoin de faire explicitement référence à la *res publica*.

La fin du règne de Louis le Pieux marque un fort contraste avec la période 814-829. Lors de son avènement, Louis avait rompu avec l'usage « carolin » consistant en l'accumulation des titres[78], signifiant ainsi l'universalité de l'empereur. Mais en 834, Louis est-il encore l'empereur de tous ? Lothaire, après l'entrevue avec son père près de Blois à l'automne 834, cesse de dater ses diplômes d'après son propre règne en *Francia*, mais il ne les date plus pour autant d'après le règne de Louis le Pieux, comme c'était auparavant le cas. De même, dans sa titulature, le lien de dépendance qui l'unit à son père n'est plus exprimé à compter de la déposition de Louis[79]. Un phénomène analogue peut être observé chez Louis le Germanique : à partir d'octobre 833, il date ses diplômes d'après son seul règne *in orientali Francia*. Or, qu'observe-t-on en ce mois d'octobre 833, quand Louis le Pieux entre de force dans l'état de pénitent ? Alors que jusqu'à cette date seuls les *Unterkönige* portaient un titre à référence « nationale », le fils homonyme de l'empereur déposé prend le titre de Roi par excellence : de *divina largiente gratia rex Baioariorum*, il devient *divina favente gratia rex*[80]. Puisque celui à qui le *regale ministerium* avait été confié n'était plus en mesure de l'exercer, il s'en est trouvé un autre pour le revendiquer, et ce en usant du titre qui seul a une étymologie parlante et porteuse d'un lourd sens pour les contemporains de Louis le Pieux : celui de *rex*[81]. Ce n'est d'ailleurs certainement pas un hasard si Louis le Germanique, dans le premier diplôme qu'il délivre après la déposition de son père et où il prend le titre de *rex*, sans référence « nationale », fait aussi pour la première fois référence à la *res publica*[82]. Les quelques faits que nous venons de rappeler

78. Cf. L. HALPHEN, *op. cit.*, pp. 197-199 : « A la recherche de l'unité ».
79. H. WOLFRAM, *op. cit.*, p. 59.
80. *Ibid*, p. 110.
81. MGH Conc. 2/2, n° 50 p. 649 c. 55 : *Relatio* des Pères du concile de Paris tenu en juin 829, reprenant l'étymologie isidorienne (*Lib. Sent.* 3, 48 & *Etym. Lib.* 9, 3).
82. MGH *Diplomata regum Germaniae ex stirpe Karolinorum*, t. 1, n° 13 p. 15-16.

confortent donc l'impression née de la lecture de Nithard : bien que Louis le Pieux, comme l'a récemment souligné J. Nelson, continuât d'exercer le pouvoir après la crise de 833, il n'en sortit pas indemne. Plus grave : il se pourrait que la dignité impériale (en tant que somme du *ministerium* que l'empereur partage avec les évêques et les comtes[83], dont l'unanimité — ne fut-ce que de principe — autour du souverain est l'expression, et dont le souci de l'intérêt commun est la raison d'être) ait subi une altération, puisque Nithard semble refuser le nom de *res publica* à l'État que gère Louis le Pieux après sa restauration. L'empereur sous le règne de qui avait fleuri la *res publica* ne fut donc pas à même de la préserver toujours. C'est ce qui incite Nithard à faire remonter l'âge d'or au temps de Charlemagne[84], quand *concordia ubique erat*.

83. MGH Capit. 1, n° 150 p. 303 c. 3. Cf. O. GUILLOT, « Une *ordinatio* méconnue. Le capitulaire de 823-825 », dans : *Charlemagne's Heir, op. cit.*, pp. 455-486.

84. Un fort contraste est marqué entre le règne de ce dernier et les temps qui suivent la mort de Louis le Pieux, quand il s'en trouve plus d'un qui « commet la folie de négliger l'intérêt public (*utilitas publica*) et se livre en insensé à ses désirs personnels et égoïstes » (NITHARD, *op. cit.*, IV, 7, éd. LAUER pp. 142-144).

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 163-172

Esther BENAÏM-OUAKNINE

POUVOIR LIBÉRATEUR DU VIN ET IVRESSE DU TEXTE

La parodie fait son apparition dans la littérature hébraïque au XIIe siècle, mais c'est à la fin du XIIIe qu'elle atteint son apogée en Provence et en Italie. Un de ses thèmes favoris est celui de la fête de *Pourim*[1], au cours de laquelle obligation est faite de « se réjouir, de bien manger et de boire jusqu'à l'ivresse ».

Parmi les nombreuses compositions littéraires consacrées à cette pratique, où la littérature talmudique est réutilisée à des fins de divertissement, nous avons retenu, dans l'œuvre de Kalonymos ben Kalonymos[2], un hymne au vin quelque peu insolite. Ce dernier

1. Fête populaire du calendrier hébraïque, qui a lieu aux environs de la mi-mars et qui commémore les événements relatés dans le livre biblique d'*Esther*. Les Juifs du royaume d'Assuérus sont voués à l'extermination par le complot du ministre Aman à une date choisie dans ce but, celle du 13 du douzième mois, celui d'*Adar*. Esther, épouse du roi, invite celui-ci à un banquet et lui fait part du projet meurtrier de son ministre. La reine, aidée par son oncle Mardochée, dénoue le drame, et, dans une sorte de renversement de l'histoire, ce dernier est hissé au rang du ministre qui est disgracié et pendu haut et court. Le livre se clôt sur l'obligation pour les Juifs de commémorer cette journée et de s'en souvenir (*Esther*, 9, 19-23). A cet effet, il est d'usage de pratiquer un jeûne la veille et, le lendemain, de procéder à la lecture du livre d'*Esther*, d'offrir des présents à ses proches, d'échanger des pâtisseries et de se livrer, au cours d'un festin, à toutes sortes de réjouissances. Jeux de cartes et mascarades sont les points saillants de cette festivité devenue jour de carnaval pour les enfants.

2. Lettré juif issu d'une famille prestigieuse, Kalonymos ben Kalonymos est né à Arles en Provence, en 1286-1287 (la date de sa mort est inconnue) et fait ses études à Salon où vivaient ses deux maîtres, Moïse de Beaucaire et Abba Mari fils d'Eligdor, surnommé Sen Astruc de Noves, savants de renom. Outre la littérature talmudique, il a étudié la médecine, la philosophie et s'est distingué par sa maîtrise ramarquable des langues arabe et latine. Au service du roi Robert de Naples — qui l'invitera sur ses terres d'Italie pour participer à un immense effort de traduction d'œuvres scientifiques — il sera un traducteur prolifique : il transcrit de l'arabe de très nombreux ouvrages de médecine, de mathématiques, d'astronomie, d'astrologie et de philosophie. Emmanuel de Rome (1261-1328), le grand Manoello, que l'on suppose avoir été l'ami de Dante, se lie d'amitié avec lui et le surnomme « le roi des traducteurs et le plus grand styliste de son temps » (*Mahberot, maqama* 18). Notre auteur, connu dans le monde

appartient au dernier volet d'une trilogie satirique, *Massekhet Pourim*[3], écrite entre 1319 et 1332, mais dont le style et le langage solennel sont ceux des exégètes du premier siècle. La chose n'est pas rare : dans le préambule d'une œuvre littéraire marocaine du XIXe siècle, l'auteur déclare : « Je l'ai composée dans la langue du *Targum* (c'est-à-dire en araméen) conformément à un dicton populaire selon lequel "l'ivrogne ne s'exprime que dans la langue du *Targum*" »[4].

Cette forme d'expression recouvre toutes les manifestations de la vie juive (*Pourim* occupe à cet égard une place de choix), et travestit des textes empruntés à la Bible, au *Talmud* et même au *Zohar*. Pour la première fois, des hommes de renom comme Kalonymos ou Levi ben Gershon se hasardent à utiliser des textes aussi sacrés à des fins de badinage[5].

Massekhet Pourim, qui pastiche un traité talmudique, comprend la *haggada le-leil chikorim*, imitation burlesque du récit de la sortie d'Égypte ; ce qui donne une double parodie, celle de la Pâque et celle de *Pourim*, deux célébrations du calendrier hébraïque — qui, de ce fait, revêtent un caractère sacré — et qui sont ainsi mises en scène, l'une paraphrasant l'autre ; ces deux événements historiques d'importance ont en commun plusieurs points, notamment le dénouement

chrétien sous le nom de Maestro Calo, retourne dans sa ville natale vers 1321. Puis il s'établit quelque temps après en Catalogne où il écrit *Even Bohan*, satire sociale qu'il dédie à dix notables de cette province. Il revient à Arles en 1328 et, à partir de cette date, il n'est nulle part fait mention de lui. Voir GROSS H., *Gallia Judaica, Dictionnaire géographique de la France d'après les sources rabbiniques*, Amsterdam, Philo Presse, 1969, pp. 84-85.

3. *Massekhet Pourim*, parodie du traité *Megila* du Talmud, est la seconde œuvre d'importance de Kalonymos ben Kalonymos, après *Even Bohan (La pierre de touche)*, traité philosophique considéré comme son œuvre maîtresse. E. Renan présume qu'elle a été composée à Rome, entre 1319 et 1322, car il attribue la bonne humeur de l'auteur à sa situation « plus heureuse à Rome, où il était soutenu par le roi Robert, et, par suite, honoré de toute la communauté » (RENAN E., « Les écrivains juifs français du XIVe siècle », in *Histoire littéraire de la France*, Paris, 1893). La trilogie comprend *Massekhet Pourim* de Kalonymos ben, Kalonymos, *Megilat Setarim* et *Sefer Habaqbuq* attribuées à Levi ben Gerson, toutes écrites dans le style de la *Mishnah* sous forme d'un traité talmudique). Ces compositions appartiennent au folklore de *Pourim*, qui est un thème privilégié puisqu'il a inspiré une vaste littérature parodique prenant la forme de *haggadot* (récits), de *selihot* (suppliques) et même de requiems du XIIe siècle en Espagne au XIVe siècle en Italie. Dans la première moitié du XVe siècle, 32 parodies provençales mettent en scène le roi *Pourim*, maître de la « communauté de la vigne » ; aux XVIIe et XVIIIe siècles, une collection de requiems burlesques est composée par David Raphael Polido sous le titre de *Zikhron Pourim* (cf. DAVIDSON I., *Parody of Jewish Literature*, New York, Columbia University, 1907, pp. 30ss et ZAFRANI H., « La parodie dans la littérature judéo-arabe et le folklore de Purim au Maroc », *Revue des études juives* CXXVIII/4 (1969), p. 378). Pour H. Schirmann, ce traité n'est qu'« une facétie d'auteur écrite dans un moment d'inspiration joyeuse sans intention aucune de déprécier ou de dénigrer le Talmud » (*Ha-chira ha-ivrit bi-sfarad ou-be Provans*, Jérusalem, Mossad Bialik, 1956, II, 2, p. 501).

4. Texte de J. Aben SUR, écrit en judéo-arabe ; voir ZAFRANI H., *Poésie juive en Occident musulman*, Paris, Geuthner, 1977, pp. 343-344.

5. RENAN (1893), pp. 600-601.

miraculeux et l'obligation, au plan religieux, de s'en souvenir[6]. Cette commémoration prend la forme d'un rituel qui ponctue la soirée de la Pâque en un ordre (*seder*) à quatorze temps, dont le cinquième est la lecture du récit de la sortie d'Égypte (*Haggada*), de la distribution de cadeaux et de dons aux pauvres, d'un repas de fête et de la lecture du rouleau d'Esther (*Megila*) pour *Pourim*[7].

Divagations textuelles

Considérons dans un premier temps la dimension formelle du texte. Celui-ci reprend un événement ancien — la sortie d'Égypte — l'évacue et le remplace par un second événement qui a lieu dix siècles plus tard à un autre endroit. Pour ce faire, il utilise la structure de la *Haggada* dans une superstructure, celle du *Talmud*, et en conserve les éléments les plus révélateurs : les débuts de phrases, qui sont les temps forts du récit de la Pâque, la langue (hébreu mitigé d'araméen), la forme d'expression et le style sentencieux des hagiographes ; enfin, l'intégration de citations bibliques ou de formules rabbiniques donne au texte une touche de spiritualité et lui confère du même coup la crédibilité d'un récit sérieux. En calquant l'histoire d'Esther sur celle des Hébreux en Égypte, le pastiche se confond avec l'original, la vraisemblance est sauve. Et pourtant cette composition farfelue n'est qu'un tissu de facéties, un florilège de jeux de mots, de propos incohérents et de sentences moqueuses.

Nous tenterons d'illustrer nos propos par quelques passages des deux textes, parmi les plus expressifs. Le lecteur familier de la tradition juive reconnaîtra sans difficulté ces paragraphes célèbres, psalmodiés de génération en génération des siècles durant ; le non-initié en trouvera la traduction en appendice. Ainsi tous seront en mesure de percevoir le parallèle dans le jeu des assonances, tout particulièrement dans les citations que nous avons conservées ci-dessous dans la langue originale.

Le titre donne le ton. A l'énoncé attendu *haggada le-leil Pourim* (récit pour le soir de *Pourim*), se substitue celui de *haggada le-leil...*

6. *Esther*, 9, 19-23 et liturgie de Pourim : KARO J., *Kitsour Choulhan Aroukh*, II, pp. 842-844.

7. Le terme *haggada* signifie légende ou récit ; il est traditionnellement réservé à celui de la Pâque ; lu à haute voix et chanté depuis des générations sur le même mode, il est commenté et interprété jusqu'à une heure avancée de la nuit. Les débuts de paragraphes scandent les étapes du récit entre lesquelles on procède aux explications et au rituel. La *megila* est le rouleau (de parchemin) qui renferme certains livres bibliques lus dans les grandes solennités ; il s'agit du *Cantique des Cantiques*, lu à *Pessah* (Pâque) ; du livre de *Ruth*, lu à *Chavou'ot* (Pentecôte) ; du livre des *Lamentations*, lu le 9 Av (date de la double destruction du Temple de Jérusalem) ; du livre de l'*Ecclésiaste* lu à *Soukkot* (fête des Tabernacles) ; et du livre d'*Esther*, lu à *Pourim*. Le même terme désigne le traité talmudique qui porte sur les prescriptions et préceptes de *Pourim*.

chikorim (récit pour le soir des... ivrognes). L'effet de surprise force le rire, et installe la satire.

L'introduction, écrite en araméen, c'est-à-dire en langue vulgaire, est une invitation adressée aux nécessiteux à célébrer la Pâque ; ce témoignage de solidarité sociale s'adapte parfaitement à *Pourim* qui, nous l'avons vu, consacre une place aux pauvres et représente la fête communautaire et conviviale par excellence. Mais tout de suite l'effet sérieux est bousculé et cède le pas au burlesque ; les formules du récit pascal, adaptées au contexte de *Pourim* titubent.

ha-lahma 'ania...	*ha hamra de-champania*[8]
kol di-hfin yete ve-yehol...	*kol di-tsme yete ve-yichte...*
bene-horin	*bene-chikorin*

La seconde strophe, dans une exubérance toute rabelaisienne, invite le lecteur aux copieuses libations et agapes autorisées à *Pourim*.

ha-laila ha-ze koulo matsa...	*ha-yom ha-ze koulo yayin...*
marror...	*se'oudat melahim...*
bein yochvin ou-vein mesoubin	*zolelim, soveim ve-chikorin*

Véritable beuverie qui permet à l'auteur d'amplifier la symbolique des coupes de vin bues par chacun des participants au rituel pascal ; en rompant le pain de misère, le Juif célébrant la Pâque lève la coupe de la liberté suivant l'interprétation de l'*Exode*, 6, 6-7, selon laquelle quatre formes de délivrance ont eu lieu[9].

La troisième séquence, très connue, produit de nouveau un effet inattendu : la notion d'esclavage dans la conscience hébraïque est essentiellement liée à l'Égypte et à ses pharaons ; autres temps, autres lieux, elle réapparaît ici comme pour souligner la permanence des persécuteurs :

'avadim hayinou le-phar'o be-mitsrayim	*'avadim hayinou le ahachveroch be-chouchan...*

Dans ces ensembles à deux termes — dont le second reproduit le premier — la symétrie des éléments et les oppositions lexicales cons-

8. Il s'agit probablement d'un vin de la région champenoise qui n'a vraiment rien à voir avec le vin mousseux du même nom, dont la méthode fut élaborée beaucoup plus tard.

9. Le texte stipule en effet « *ve-hotseti etkhem* » (je vous ferai sortir) ; « *ve-hitsalti* » (je vous sauverai) ; « *ve-gaalti* » (je vous délivrerai) ; « *ve-laqahti* » (je vous prendrai). Les participants boivent les quatre coupes accoudés, à la manière des maîtres romains, en signe de liberté. Ajoutons que les quatre coupes sont prescrites comme un devoir même pour les plus pauvres (*Pesahim*, 10, 1) et qu'une cinquième est réservée au prophète Élie, annonciateur de la rédemption messianique.

tituent un calque facile et néanmoins drôle. Et toute la séquence se déroule sur le même mode :

mitsva 'alenou le-saper bi-tsiat mitsrayim	*mitsva 'alenou le-ehol lichtot ve-lehichtaker...*
ha-marbe le-saper bi-tsiat mits-raim hare ze mechoubah	*ha-marbe le-hichtaker hare-ze mechoubah...*

Les deux énoncés s'appuient sur les textes scripturaires. Dans le cas de *Pourim*, c'est le vin qui a permis le miracle : Vashti a été répudiée au festin du vin et Esther couronnée reine à sa place ; de même Aman fut destitué en faveur de Mardochée au cours d'un banquet. C'est pourquoi, dit la tradition, il est recommandé de boire jusqu'à l'ébriété, jusqu'à ne plus pouvoir distinguer « Aman le maudit » de « Mardochée le béni » [10]. De plus, est méritant celui qui accomplit les commandements. Ici c'est l'ivrogne qui est digne de louanges. Le discours subversif s'insinue.

Dans la quatrième séquence, la plaisanterie tourne à la farce et le satirique frôle le loufoque. Par une audacieuse substitution, l'auteur transforme un épisode grave et rigoureux, tout empreint de spiritualité, en véritables bacchanales. D'éminents maîtres du savoir talmudique, illustres érudits, sont réduits à des caricatures burlesques aux noms évocateurs : rabbi *Gargeran* (maître Vorace), rabbi *Yayina* ou *Hamra* (maître Vin), rabbi *Chakran* (maître Ivrogne) et rabbi *Bakbouk* (maître Bouteille) se livrent à une orgie dans l'un des hauts lieux de l'étude et de la spéculation intellectuelle [11]. Enfin, la prière se fait nourriture. Irrévérence s'il en est quand on sait le respect que la tradition accorde à ses maîtres et à ce moment liturgique [12]. Le discours divague et la subversion se mue en blasphème.

Dans la cinquième séquence, nous avons affaire au passage le plus populaire de la *Haggada* ; il souligne le caractère pédagogique et communautaire du rituel. Celui-ci fait intervenir quatre types d'enfants pour chacun desquels la sortie d'Égypte doit être racontée dans un langage adapté à leur intelligence ; il insiste d'autre part sur l'importance de l'identification au groupe : l'impie et l'ivrogne, en n'accomplissant pas la loi divine, s'excluent de la communauté, enfreignent

10. *Esther* 1, 10 ; 7, 2 et 7, 8.

11. Ben Braq est la première école fondée en l'an 60, par Yohanan ben Zakkaï ; c'est encore aujourd'hui un centre important d'étude et d'académies religieuses.

12. Le *chema'* est le premier mot des versets 6, 4-8 et 11, 13-21 du *Deutéronome*, et 15, 37-41 des *Nombres*, qui signifie « écoute » et qui proclame l'unicité divine. La journée liturgique commence par la récitation du *chema'* et s'achève par elle pendant les trois prières obligatoires (aube, après-midi et crépuscule) ; le *chema'* scande non seulement les limites de la journée, mais celles de l'existence juive ; ce sont les premières paroles que l'enfant apprend et les dernières sur les lèvres de l'agonisant. Voir NEHER A., *Moïse ou la vocation juive*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 144.

l'esprit convivial des fêtes rituelles ; ils seront donc, de ce fait, privés du salut collectif.

racha'	*chote*
kafar ba 'ikar	*kafar ba-megila*
lo haya nigla	*lo haya nitla* [13]

La commémoration festive est symbole de transmission du savoir et du souvenir. *Pourim*, fête des enfants, comporte également ce souci d'enseignement pendant la lecture de la *Megila* : « celui qui ne sait pas boire » est associé à « celui qui ne sait pas poser de questions » (le quatrième enfant mentionné dans la *Haggada* qui, en raison de son jeune âge ne peut remarquer la différence entre cette nuit de Pâque et les nuits ordinaires). Il est recommandé de leur enseigner tout de même, selon l'expression talmudique consacrée « *at petah lo* » qui signifie « expliquer » mais aussi « ouvrir » (la bouche).

che eino yodea' lich'ol	*che eino yodea' lichtot*
at petah lo	*at petah lo*

La sixième séquence enfin, atteint un sommet : l'hymne au vin s'achève par le célèbre psaume CXIII ; tout comme dans la *Haggada*, le miracle accompli par la seule miséricorde divine, appelle un hymne à la grandeur du Créateur et des louanges à sa gloire. Dans ce passage où la relation homologique entre Dieu et le vin atteint un paroxysme, la subversion culmine dans le jeu de mot final, *hallelouya-in* [14].

Divertissement et exercices de style

Ces quelques exemples montrent comment un texte, qui est à l'origine consacré par la tradition, a donné lieu à une fantaisie des plus extravagantes. Il s'agit de savoir pourquoi Kalonymos ben Kalonymos a traité avec dérision un récit d'une telle force symbolique religieuse ; l'on sait pourtant le rapport privilégié de l'homme juif aux Écritures : un Dieu non représenté, au nom imprononçable [15] et dont

13. *Nitla* (pendu) s'oppose à *nigla* (sauvé) ; ici le jeu de mots est tout à fait gratuit et n'assure qu'une fonction de raillerie.

14. À la forme verbale *hallelou* (rendez grâce) se greffe son complément *ya* qui est à la fois un des noms de Dieu (formé des lettres *yod* et *hé*) et la première syllabe du mot *yain* (vin).

15. Il s'agit du tétragramme *yod-hé-vav-hé* improprement rendu par Jéhovah, ou Yahvé et que la tradition orthodoxe interdit de prononcer, du moins depuis le IIIe siècle (sans doute en raison du troisième commandement : « tu ne prononceras pas le nom de Dieu en vain »). Il est remplacé par Adonaï, le Seigneur, comme dans la *Septante*, Kyrios.

la parole, gravée feu noir sur feu blanc sur un rouleau de parchemin, est érigée en loi sainte.

Le texte, en apparence ordonné puisqu'il est calqué sur un énoncé canonique, est une structure vidée : la subversion surgit dans l'intertexte et donne lieu au jeu qui, à son tour, engendre le rire. Celui-ci, qui est à la base de la fonction ludique, est loin d'être innocent. C'est un rire subversif qui, à travers le langage — son principal garant — s'attaque aux personnes et aux institutions — tout en divertissant.

Car la motivation première de ce genre de composition est sans nul doute de divertir. Et dans cet esprit le choix de *Pourim* comme texte d'imitation n'est pas neutre : le caractère enjoué de la fête et les réjouissances « profanes » qui s'y rattachent (liesse, carnaval, mascarades, ripaille et ivresse), se prêtent bien à la parodie. D'ailleurs, dans la conclusion de son ouvrage, Kalonymos ben Kalonymos confesse qu'il a écrit ce traité « pour faire rire les gens le jour de *Pourim* ». Dans l'*Histoire littéraire de la France*, E. Renan confirme que les autorités rabbiniques de l'époque avaient considéré cet ouvrage comme une « œuvre apocryphe » ; et pour cause, il « attaque tout le monde et traite les rabbins avec un persiflage sans ménagement »[16].

Divertir donc, à la manière des troubadours, ce qui n'est pas sans rappeler l'irrévérence des Goliards[17], mais aussi instruire, car, il faut bien le dire, ces lettrés de la bourgeoisie à laquelle appartient notre auteur représentent l'élite intellectuelle de la communauté ; et s'ils allient le savoir talmudique à l'érudition profane (médecine, sciences physiques, philosophie, etc.), nombre d'entre eux se livrent à ces divertissements verbaux qui constituent de véritables exercices de virtuosité, dans lesquels ils pratiquent leur maîtrise du langage. D'ailleurs, Kalonymos n'est pas le seul à utiliser ce procédé ; une pléiade de poètes et de philosophes juifs ont, chez ses prédécesseurs tout comme chez ses contemporains, excellé dans ce genre[18].

Amuser et faire rire sans perdre de vue l'intention d'instruire, sur le mode de la transgression, cela va de soi. Car la subversion autorise ce que Bakhtine appelle le renversement des valeurs : il est permis de divaguer — sur le plan religieux et social — mais pour un temps seulement, le temps de *Pourim*. Celui qui correspond, chez les Gentils, à l'époque des mardi gras et des carnavals. Il est intéressant de noter que la transgression se réalise en communauté, tout comme l'accomplissement du rituel ou l'obtention du salut.

16. RENAN (1893), p. 453.

17. Dans le sens d'intelligentsia urbaine, selon l'expression de Jacques LE GOFF (*Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 29). Il faut cependant souligner qu'ils n'occupent pas le même rang social qu'un Kalonymos.

18. Voir notre article « Langue, idéologie et intertexte chez le traducteur Y. al-Ḥarizi », in *Pluralisme linguistique*, dir. Pierre Boglioni, à paraître en sept. 1992.

Serait-ce alors l'occasion d'un exutoire dans un contexte historique difficile pour les Juifs[19] ? Ou tout simplement l'obéissance, une fois encore, à un précepte biblique, celui qui autorise à faire ce jour-là tout ce qui au long de l'année liturgique est interdit, en vertu du *ve-nahafoh hou*[20] ? Et de donner libre cours au rire, à l'ivresse qui, toutes proportions confondues, permettent d'intervertir Aman et Mardochée, profane et sacré. Nous croyons plutôt qu'il manifeste, à travers la subversion, la liberté, celle de l'auteur et de ses contemporains, en faisant de la désacralisation d'un texte un mode d'expression privilégié.

Annexe

PÂQUE : *Haggada le-leil Pessah*	*POURIM* : *Haggada le-leil... Chikorim*
1. Voici le pain de misère que nos pères ont mangé en Égypte.	Voici un vin de Champagne que nos pères ont bu dans tous les lieux (de la dispersion).
Quiconque a faim, vienne et mange !	Quiconque a soif vienne et boive.
Quiconque est dans le besoin vienne fêter la Pâque.	Quiconque a un sou dans sa poche entre et joue.
En cette année — encore ici, l'an prochain — dans le pays d'Israël.	En cette heure ici, l'heure prochaine dans une maison de banquet.
En cette année ici, esclaves ; l'an prochain en terre d'Israël, hommes libres.	En cette heure ici ; l'heure prochaine, ivres.
2. En quoi cette nuit se distingue-t-elle des autres nuits ?	En quoi ce jour est différent de tous les autres jours ?

19. Le contexte historique dans lequel se situe l'œuvre de Kalonymos n'est pas des plus réjouissants pour les Juifs de Provence. La période est encore marquée par la grande date de 1306, celle de l'expulsion des Juifs du Royaume de France par Philippe le Bel. Une autre grande date est celle de 1320, où la croisade des Pastoureaux sévit (surtout dans le Sud-Ouest). De 1321 à 1348, des accusations de meurtre rituel et d'empoisonnements des puits se succèdent ; Juifs et lépreux sont associés dans cette conjuration et des massacres consécutifs à la Peste Noire ne les épargnent pas puisqu'ils sont rendus responsables de l'épidémie. En 1322, l'évêque de Carpentras expulse ses Juifs (pour les rappeler 21 ans plus tard). Malgré ces heures de tourmente, les Juifs provençaux continuent de s'intéresser aux grands courants de la philosophie et des sciences. On assiste à une grande recrudescence de l'astrologie ; la kabbale se démocratise et les philosophes ne peuvent plus ignorer les textes théologiques que de nombreux savants considéraient comme l'expression vraie du judaïsme.

20. Dérogation légitime d'une loi intransigeante, faite de 613 préceptes positifs et négatifs. Un jour dans l'année « on l'inverse » (*Esther*, 9, 1), tout comme le cours de l'histoire fut renversé.

Toutes les autres nuits nous mangeons du pain levé ou du pain azyme ; ce soir nous ne mangeons que du pain azyme.

Tous les autres jours nous buvons de l'eau ou une boisson non fermentée, aujourd'hui tout est vin.

Toutes les autres nuits, nous mangeons toutes sortes de verdure, cette nuit nous ne mangeons que des herbes amères.

Tous les autres jours un morceau de pain (suffit) à réjouir le cœur de l'homme, aujourd'hui c'est festin de rois.

Toutes les autres nuits, nous sommes assis ou accoudés, ce soir nous sommes tous accoudés.

Tous les autres jours nous mangeons pour assouvir notre faim et notre soif, aujourd'hui nous mangeons gloutonnement, nous buvons avec excès et nous nous enivrons.

3. Nous étions esclaves de Pharaon en Égypte, et l'Éternel nous en a fait sortir par sa main puissante et son bras étendu.

Nous étions esclaves chez Assuérus à Suze et avons été livrés à Aman l'impie.

Et si le Saint, béni soit-il, n'avait pas fait sortir nos ancêtres d'Égypte, nous serions encore assujettis aux Pharaons, nous, nos enfants et nos petits-enfants.

Et si le Saint, béni soit-il, n'avait pas détruit l'intention de Aman, nos ancêtres seraient morts de faim et de soif.

Et fussions-nous tous sages, intelligents, et instruits dans la Loi, ce serait encore pour nous un devoir de nous entretenir de la sortie d'Égypte ; et plus l'on s'en entretiendra, plus l'on méritera de louanges.

Et fussions-nous tous rassasiés défaillants et vieux, il est de notre devoir de manger, de boire et de nous enivrer pendant le festin de Pourim, et plus l'on s'enivrera plus on méritera de louanges.

4. Il arriva que rabbi Éliézer, rabbi Josué, rabbi Éliéser fils d'Azariah, rabbi Akiba et rabbi Tarphon étaient réunis à une table à Bné Braq pour le *seder*. Ils s'entretenaient de la sortie d'Égypte jusqu'à ce que leurs disciples vinrent et leur dirent : « maîtres, l'heure de la récitation du *chema* est arrivée ».

Il arriva que rabbi Gargeran et rabbi Yaina Saba, rabbi Hamran, rabbi Chakran et rabbi Baqbuq célébraient le festin de Pourim, toute la journée et toute la nuit ; et ils buvaient jusqu'à rouler sous la table le verre à la main. Au matin, leurs disciples les trouvèrent ivres-morts et leur dirent : « maîtres, l'heure du petit déjeuner est arrivée ».

5. La Tora parle de quatre types d'enfants, le sage, l'impie, le simple et celui qui ne sait pas poser de questions.

La Tora parle de quatre types d'enfants, le sage, l'ivrogne, le simple et celui qui ne sait pas boire.

Que dit l'impie ? « Quelle signification a pour vous cette cérémonie ? » — Pour vous. Non pour lui. Comme il s'exclut de la collectivité, et nie le fondement de la loi juive, explique-

Que dit l'ivrogne ? « Que signifie l'allégresse de Pourim pour vous, au point de ne reconnaître ni Aman ni Mardochée ? » — Pour vous et non pour lui. Et comme il s'exclut de la

lui que s'il avait été là (en Égypte), il n'aurait pas été sauvé.

Quant à celui qui ne sait pas poser de questions, commence toi-même à lui en parler, comme il est dit : « En ce jour-là, tu raconteras à ton fils et tu lui diras que l'Éternel a agi en ma faveur quand je suis sorti d'Égypte. »

6. Hallelouia ! Louez, serviteurs de Dieu, louez le nom de l'Éternel. Que le nom de l'Éternel soit loué dès maintenant et à jamais !

Qui comme l'Éternel, notre Dieu, est assis sur un trône élevé, abaisse ses regards sur le ciel et la terre ?

Il redresse l'humble couché dans la poussière, fait remonter le pauvre du sein de l'abjection pour le placer à côté des grands de son peuple.

Il fait trôner dans la maison la femme stérile, devenue une mère heureuse de (nombreux) fils.

loi juive et nie le fondement de la *Megila*, explique-lui que s'il avait été présent, il n'aurait pas été pendu.

Quant à celui qui ne sait pas boire, ouvre-lui la bouche, comme il est dit : « ouvre grand la bouche et je la remplirai ».

Hallelouia ! Hallelouia ! Rendez grâce au vin, rendez grâce aux buveurs. Que le vin soit béni d'entre toutes les boissons.

Qui, comme le vin peut résider au sommet (des montagnes) et (descendre) jusqu'aux caves souterraines.

Il redresse le glouton affalé dans la poussière et relève l'ivrogne du fumier pour le rehausser.

Il fait côtoyer les mesquins et les nobles, les jeunes et les vieux de son peuple et réunit les vierges et les jeunes garçons.

Hallelou ya-in !

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 173-186

Laurence MOULINIER

ÉLISABETH, URSULE ET LES ONZE MILLE VIERGES : UN CAS D'INVENTION DE RELIQUES À COLOGNE AU XIIe SIÈCLE

De nombreux travaux ont montré que les reliques des saints exercèrent une fascination croissante sur le clergé et les fidèles au Moyen Age et que la vénération intense qui s'y attachait n'allait pas parfois sans quelques excès ; il est ainsi facile, nous dit André Vauchez, « d'ironiser sur les innombrables dents de saint Jean-Baptiste ou cheveux du Christ que les églises d'Occident se procurèrent, souvent à grand prix, auprès d'habiles imposteurs »[1]. Encore ne s'agit-il dans ces exemples que de reliques de saints « anciens », dont la popularité n'empêcha pas de nouveaux cultes à caractère local de naître et de se développer, suite à la découverte, généralement fortuite, des restes de personnages plus proches dans le temps et dans l'espace. Une fois mis au jour, ces restes, pour la plupart anonymes, se voyaient attribuer une identité et une histoire ; ainsi se rejoignaient, dans cette entreprise de « fabrique de saints » — pour reprendre un mot d'André Vauchez[2] — qui caractérisa une partie du Moyen Age occidental, les deux sens du mot *inventio* : trouver des ossements impliquait qu'on leur trouvât une histoire, l'invention de reliques stimulait l'inventivité des hommes. De cette coïncidence entre les deux significations du terme, un exemple particulièrement frappant nous est fourni par l'invention des reliques de « sainte Ursule » et des Onze mille vierges au XIIe siècle, à Cologne : la découverte de leurs reliques supposées permit à leur histoire et à leur culte de dépasser rapidement les limites du cadre rhénan au point que le monastère des Onze mille vierges

1. *La spiritualité du Moyen Age occidental, VIIIe-XIIe siècles*, Paris, P.U.F., 1975, p. 149.
2. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Rome, École française de Rome, 1988, p. 152.

de Cologne devint un des principaux lieux de pèlerinage de la chrétienté[3]. C'est donc à la légende d'Ursule et des Onze mille vierges que nous nous intéresserons ici, en tâchant d'analyser les rapports qui lient reliques et vie de saint, et de montrer que le hasard comme le génie humain eurent leur rôle à jouer dans la formation d'une telle légende qui, de locale, devint universelle.

Pour commencer, quelques faits :

Au IVe siècle de notre ère, plusieurs vierges furent martyrisées à Cologne, comme l'atteste une inscription que l'on peut y lire sur un mur du chœur de l'actuelle église Sainte-Ursule. Attribuée à un certain Clematius et datant sans doute de la seconde moitié du IVe siècle, elle nous apprend que notre homme, venu de l'Orient, aurait rebâti la basilique des vierges martyres en accomplissement d'un vœu[4].

Au XIIe siècle, toujours à Cologne, la construction d'une nouvelle enceinte permit la mise au jour de nombreux ossements humains, aussitôt identifiés comme les restes de ces vierges anonymes dont seules dix lignes lapidaires prouvaient jusqu'alors le caractère historique. Par la suite, leur nombre et leur popularité allèrent croissant, en un mouvement qui culmina dans la seconde moitié du XIIe siècle, avec Élisabeth, mystique bénédictine du monastère de Schönau, à qui une série d'extases visionnaires révéla l'identité et l'histoire de ces vierges.

La légende des Onze mille vierges avait dès lors trouvé sa forme définitive, et on peut la résumer comme suit : aux premiers siècles de notre ère Ursule, fille du roi de Bretagne, met une condition à son mariage avec le fils du roi d'Angleterre : qu'on lui accorde un délai de trois ans, des vaisseaux et dix suivantes pour se rendre en pèlerinage à Rome et qu'on lui confie, à elle et aux autres, mille vierges. Le jeune homme, quant à lui, devait mettre à profit ce laps de temps pour se faire baptiser et instruire dans la foi. Ursule obtient satisfaction, s'embarque avec sa milice d'un nouveau genre et parvient à Rome, où le pape Cyriaque réserve un accueil enthousiaste à cette multitude de vierges. Sur le chemin du retour, la troupe virginale est massacrée par les Huns, qui assiégeaient alors Cologne.

La popularité de cette légende ne devait pas se démentir pendant tout le Moyen Age, si l'on en juge par le nombre des manuscrits qui nous l'ont transmise, le vaste trafic de reliques auquel elle donna lieu, et les remarquables fresques qu'elle inspira, au XVe siècle, à un Memling ou à un Carpaccio[5]. Précisons tout de suite que c'est au sens

3. Au XIIIe siècle, Thomas de Cantimpré compte l'église de Cologne parmi les quatre églises saintes de la chrétienté, avec celles de Rome, de Jérusalem, et de Trèves (*Bonum universale de apibus*, l. II, cap. LIII, Douai, Éd. Baltazar Beller, 1627, p. 493).

4. Guy DE TERVARENT, *La légende de sainte Ursule dans la littérature et dans l'art du Moyen Age*, Paris, 1931, p. 8.

5. La châsse peinte par Memling et consacrée le 21 octobre 1489 se trouve actuellement au Memlingmuseum de Bruges ; le cycle de Carpaccio, peint fin XVe pour l'école Sainte-Ursule à Venise, y est aujourd'hui conservé à l'Accademia.

moderne du terme que nous employons le mot « légende », n'ayant pas de preuve que les personnages de cette histoire, Ursule, ses compagnes, ou même le pape Cyriaque aient existé ailleurs que dans l'imagination des hommes. Tout autre était, au Moyen Age, le sens de ce mot qui reçut ses lettres de noblesse avec Jacques de Voragine au XIIIe siècle : pour lui qui fit une place à ces vierges dans sa *Légende dorée* comme pour d'autres auteurs, *legenda* désignait tout texte lu à l'église ou au réfectoire, et pouvait être synonyme de « récit de vie de saint ». Chez Sicard, évêque de Crémone au XIIe siècle, *legendarius* signifie ainsi « recueil de Vies de saints »[6]. Sans entrer ici dans une analyse détaillée du genre hagiographique et de sa réception au Moyen Age, disons simplement que pour le public de ces *Vitae*, la distinction entre vrai et fictif n'était pas pertinente : l'authenticité des événements décrits était indubitable pour l'homme médiéval qui y adhérait, y croyait comme à un témoignage immédiat. Aussi la structure de la notice que Jacques de Voragine consacre à ces vierges ne diffère-t-elle en rien de celles qu'il rédige sur d'autres saints, authentiques et authentifiés à nos yeux et proches de lui dans le temps comme dans la mémoire de ses contemporains, tels Bernard de Clairvaux ou François d'Assise : à l'énoncé d'une « vie » et des faits édifiants qui l'ont marquée, succède l'énumération des interventions miraculeuses du saint après sa mort. Une des vierges, dont le corps avait été donné à un abbé par « l'abbesse de Cologne » à condition de « le placer en son église dans une châsse d'argent », se vengea ainsi de l'oublieux abbé en désertant la châsse de bois où il l'avait laissée : elle « descendit corporellement de dessus l'autel et après avoir fait une profonde révérence devant l'autel, elle passa, en présence de tous les moines effrayés, à travers le chœur et se retira ». L'abbé eut beau présenter ses excuses et s'engager à faire confectionner au plus tôt une châsse d'argent, il ne put récupérer le corps ni en obtenir un nouveau, nous dit Jacques de Voragine[7].

On a reconnu là le type du miracle de punition, suivi, chez notre auteur, d'un miracle de guérison d'un genre particulier, dont on trouve un écho dans le *Bonum universale de apibus*[8] de Thomas de Cantimpré : les vierges se manifestent, ici à un religieux, là à une sœur de l'hospice des pauvres de Bruxelles, tous deux gravement malades, et leur rendent la santé, le temps pour eux de proclamer la gloire des vierges colonaises, juste avant de rendre l'âme.

Le lecteur nous pardonnera cette présentation un peu longue, destinée d'une part à le familiariser avec une légende qui n'a guère plus cours et à montrer d'autre part qu'au XIIIe siècle, qui vit fleurir les

6. SICARDUS, *Mitrale sive summa de officiis ecclesiasticis*, 5, pr., PL 213, cité par A. BLAISE, *Lexicon latinitatis medii aevi*, CCCM, Turnhout, Brepols, 1986, p. 530.
7. *La légende dorée*, trad. J.B.M. Roze, Paris, Garnier Flammarion, 1967, t. II, p. 298.
8. *Bonum universale de apibus, op. cit.*, l. II, cap. LIII, p. 494.

Vies de saints, les Onze mille vierges sont parfaitement intégrées dans le paysage hagiographique. Reste, pour nous, à nous interroger sur leurs avatars aux siècles précédents et à montrer que le XII[e] siècle fut une étape décisive dans la formation de leur légende : quelles furent les autres étapes, et comment s'opéra la diffusion de la légende de sainte Ursule et de ses compagnes ? Quel rôle y joua, volontairement ou non, Élisabeth de Schönau, et qui était au juste celle que l'on tient pour une sainte en Allemagne mais dont le culte ne fut jamais reconnu et dont même l'inscription au Martyrologe romain en 1584, sous Grégoire XIII, contient une erreur sur sa personne[9] ? Telles sont les questions auxquelles nous essaierons de répondre dans le présent exposé en racontant, pour ainsi dire, l'histoire de leur histoire car, si l'existence des saintes fêtées le 21 octobre est particulièrement douteuse, la genèse, l'évolution et l'importance de ces personnages au Moyen Age méritent qu'on s'y arrête.

Les vierges martyrisées à Cologne au Bas-Empire furent à peu près oubliées pendant 500 ans : seule en gardait le souvenir une inscription latine gravée sur la pierre d'une église et il faut attendre le IX[e] siècle pour retrouver leur trace, dans les textes cette fois. Martyrologes, calendriers et litanies nous apprennent que leur culte fut dès lors célébré à Cologne, où l'église restaurée par Clématius existait toujours et abritait une communauté de femmes. Les textes les plus anciens ne nomment pas ces vierges, mais un de leurs caractères s'affirme : elles étaient très nombreuses, voire innombrables. C'est ainsi qu'en 848, dans son Martyrologe en vers, Wandalbert de Prüm évoque des « milliers de vierges » à la date du 21 octobre[10] et que deux calendriers peu postérieurs, l'un sans doute de Herford, l'autre d'Essen, annoncent : « À Cologne 11 000 saintes vierges ».

Un siècle plus tard, au X[e] siècle, onze noms apparaissent : Martha, Saula, Brictola ou Britola, Gregoria, Saturnina, Sabatia ou Rabacia, Pinnosa ou Vinnosa, Ursula ou Ursola, Sentia, Palladia et Saturia. À ce stade de son développement, la légende primitive d'Ursule et de sa suite diffère grandement de celle que les derniers siècles du Moyen Age nous ont léguée : Ursule ne figure pas à la tête des vierges, et leur nombre ne semble pas arrêté. Onze ou onze mille ? W. Levison a montré que cette hésitation si surprenante pouvait s'expliquer par le signe « $\overline{XI}$ » auquel le tiret conférait dans les manus-

9. Les Bollandistes la considèrent comme sainte et la fêtent le 18 juin, mais le Martyrologe romain la dit cistercienne et son nom y figure sans mention des visions. Cf. Charles Baumgartner éd., *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, fasc. XV, Paris, Beauchesne, 1958, col. 587. Quant à la *Légende dorée*, elle évoque longuement (*op. cit.*, t. II, pp. 348-367) une sainte homonyme postérieure, Élisabeth de Hongrie, morte en 1231, mais ne cite pas une seule fois Élisabeth de Schönau.

10. Cité par Guy DE TERVARENT, *op. cit.*, p. 11 : « *Millia mactavit ductricibus inclita sanctis* ».

crits l'une ou l'autre valeur[11]. Quoi qu'il en soit, c'est l'idée d'une foule de vierges, d'une véritable armée virginale qui devait l'emporter définitivement. Dans un sermon du Xe siècle connu comme le *Sermo in natali*, prononcé à Cologne un 21 octobre devant la communauté religieuse vouée au culte de ces vierges, l'auteur forme le vœu que leur histoire trouve un écrivain pour la conter[12] — ce qui permet de dater ce texte d'avant les années 969-976, durant lesquelles vit le jour, comme en réponse à ce vœu, la première *passio* consacrée à ces vierges, la passion « *Fuit tempore pervetusto* » ; les vierges y apparaissent comme une valeureuse armée céleste, dont il faudra léguer à la postérité le récit des combats. « *Cur caelestis huius exercitus a principio gesta simul et proelia non scriberentur* », demande l'auteur ; son appel sera entendu, et l'armée dotée d'un chef, Ursule, que l'on voit se glisser tardivement parmi ses compagnes dans les textes, mais y prendre rapidement leur tête. L'entrée d'Ursule dans le groupe des vierges peut pour sa part s'expliquer par la découverte, au Xe siècle, d'une autre inscription lapidaire dans l'église des vierges saintes de Cologne, l'actuelle église Sainte-Ursule où Klinkenberg la redécouvrit à son tour sous une couche de chaux, en 1893[13]. Ce qu'on pouvait y lire au Xe siècle est indiqué en majuscules dans les lignes suivantes où les lacunes ont été comblées :

In hoc tum ULO INNOCIS VIRGO JACET
no MINE URSULA VIXIT
a NNIBUS OCTO
m ENSIBUS DUOBUS
d IENS (sic) QUATTOR

Dans cette inscription funéraire concernant une fillette de huit ans, on ne voulut voir qu'une qualité, « vierge innocente », et qu'un nom, « Ursule », qu'on ajouta à ceux des vierges dont l'église pouvait se prévaloir de posséder des reliques ; l'auteur anonyme de la passion « *Fuit tempore...* » témoigne en effet de leur existence en déclarant, dans son prologue, écrire à la requête d'une communauté de femmes dont l'église abrite des restes de vierges, « *in qua virginum tumulata sunt pignora* »[14].

Venons-en maintenant à l'élection d'Ursule à la tête des Onze mille vierges : c'est paradoxalement à l'existence de reliques d'autres vierges que le personnage d'Ursule doit son titre de reine incontestée de la troupe virginale. En effet c'est après le transfert à une communauté d'Essen, vers 950, des reliques de celle que l'on vénérait comme sainte Pinnosa, que les religieuses de l'église des vierges saintes de

11. W. Levison, *Das Werden der Ursula Legende*, Cologne, 1928, pp. 39-42.
12. Guy de Tervarent, *op. cit.*, p. 9.
13. *Vie des saints et des bienheureux selon l'ordre du calendrier* par les RR.PP. bénédictins de Paris, Oct., tome X, Paris, 1952, p. 677.
14. W. Levison, *op. cit.*, p. 36.

Cologne, conscientes du risque de concurrence, avaient demandé à un homme — dont nous ne connaissons que l'initiale « H » — un récit qui mît en avant cette Ursule dont on avait découvert le tombeau dans leur église ; ainsi était née la passion « *Fuit tempore pervetusto* » adressée à Gero, archevêque de Cologne de 969 à 976, à la fois, pour Guy de Tervarent[15], « œuvre de propagande » et « plaidoyer *pro domo* » où le récit de la sépulture des Onze mille vierges est suivi de l'épigraphe de Clematius, dans le but d'authentifier les reliques. Seuls six manuscrits de cette œuvre nous sont parvenus mais au XIe siècle, elle servit de trame à une nouvelle passion, « *Regnante domino* », dont W. Levison a recensé une centaine de manuscrits attestant le succès[16].

À cette époque, l'histoire des vierges venues d'Angleterre était en place dans ses grandes lignes et on distinguait même, dans la troupe édifiante, des personnalités et un chef, mais le décalage était encore grand entre les dimensions ambitieuses de l'histoire et le volume de ses preuves, des signes tangibles susceptibles d'asseoir définitivement sa crédibilité et, partant, sa diffusion. Si l'on osait un jeu de mots, on pourrait dire que c'est peut-être faute d'ossements que l'histoire des Onze mille vierges manquait encore un peu de corps.

La révolte d'Henri V contre son père Henri IV fut donc en un sens providentielle : poursuivi par son fils, Henri IV se réfugia en 1106 à Cologne, où il ordonna, pour la défense de la place, la construction de nouveaux remparts qu'au reste l'extension de la ville exigeait, et qui embrassaient pour la première fois plusieurs faubourgs, notamment celui où se trouvait l'église des vierges saintes[17]. C'est là qu'en creusant, on tomba par hasard sur un grand nombre d'ossements. C'était l'emplacement d'une ancienne nécropole romaine : on y vit les restes des Onze mille vierges. La nouvelle de la découverte se répandit dans l'ensemble de la chrétienté et les reliques supposées furent aussitôt l'objet de translations, voire d'exportations dès 1113.

Des problèmes tout à fait nouveaux surgirent alors : on avait soudain beaucoup plus de corps que de noms, dont les deux versions de la « passion » ne fournissaient qu'un petit nombre ; et comment justifier la présence de squelettes masculins parmi les ossements ? On dut improviser, mais chaque problème eut sa solution : on se mit à graver des pierres tombales, à imaginer des *tituli* pour les compagnes supposées d'Ursule et à leur inventer des parents puis, pour justifier l'importance des restes masculins, toute une escorte de rois, pape, cardinaux, évêques qui aurait partagé leur sort ; on trouva même le fiancé d'Ursule, en détournant la véritable épitaphe d'un vrai chrétien des premiers siècles : « *Hic jacet in terris Etherius. Qui vixit annos viginti*

15. G. DE TERVARENT, *op. cit.*, p. 18.
16. Cf. W. LEVISON, *op. cit.*, pp. 91-96.
17. *Vie des saints et des bienheureux...*, *op. cit.*, p. 683.

quinque fideles. In pace recessit. » L'âge correspondait parfaitement, le nom était plausible, on fiança donc Ursule et Etherius et l'abbaye de Deutz garda la pierre tombale[18].

On pouvait faire dire bien des choses aux inscriptions lapidaires — le personnage d'Ursule devait sa popularité à l'une d'entre elles — mais jusqu'où ? L'invention de la tombe d'Etherius suscita des questions auxquelles on ne sut pas d'abord répondre : que faisait par exemple à Cologne le fiancé censé attendre, d'après le récit qu'on en connaissait, le retour d'Ursule outre-Manche ? En 1156, l'abbé de Deutz, Gerlac, trouva une solution en décidant de recourir aux lumières d'Élisabeth, moniale de Schönau connue pour les visions qui lui apparaissaient régulièrement depuis 1152.

Élisabeth était jeune encore, mais déjà célèbre. Née en 1129 en Rhénanie, elle avait été confiée à douze ans au monastère double de Schönau, où elle avait pris le voile en 1147. De constitution très fragile, elle avait commencé à connaître l'extase et l'état de visionnaire après une sérieuse maladie en 1152. Ses premières visions s'inscrivaient étroitement dans le cadre de l'année liturgique : outre le Christ et la Vierge, elle voyait en général les saints du jour[19] et conversait avec eux. De ses saintes conversations son frère Egbert, alors chanoine à Bonn, lui demandait des récits détaillés : Élisabeth lui envoyait ses notes, qu'elle conservait dans un *libellum* caché sous sa couche d'après son propre témoignage — "*Tunc significavi magistrae, ut afferret ad me libellum quemdam, quem in stratu meo absconderam, continentem ex parte ea quae fecerat Dominus mecum*" — [20], et qu'il mettait en forme. L'influence qu'il exerçait sur sa sœur et leur « collaboration » s'intensifièrent avec l'entrée d'Egbert à Schönau en 1155. Il faut croire qu'il sut intéresser aux visions de sa sœur un cercle de plus en plus large, car les visions se firent plus nombreuses et plus importantes, tendant de plus en plus à apporter une réponse à des questions concrètes sur la théologie, ou même à des cas de conscience, venant de toutes parts. Le succès grandissant de ses révélations, qu'Egbert consignait aussitôt par écrit, n'empêcha pas Élisabeth de traverser de graves crises de doute et d'accablement dont la *Vita sanctae Elisabeth*, composée par son frère, et la correspondance de la moniale — une vingtaine de lettres nous sont parvenues — nous renvoient l'écho.

Élisabeth correspondit entre autres avec la grande abbesse de Bingen, sainte Hildegarde (1098-1179) auprès de qui elle chercha réconfort et consolation, se plaignant de la méchanceté du monde, des moqueries que lui valaient ses visions et même des faussaires faisant

18. G. DE TERVARENT, *op. cit.*, p. 23.

19. Cf. *Enciclopedia cattolica,* Città del Vaticano, 1950, tome EA-GEN, p. 250.

20. *Vita sancte Elisabeth*, 4, in *Beati Aelredi opera,* PL 195, col. 121 : « Je fis signe alors à ma supérieure de m'apporter un petit livre que j'avais caché dans ma couche et qui contenait pour une part ce que le Seigneur avait fait avec moi. »

circuler sous son nom des oracles qu'elle n'aurait jamais osé rendre : « *Audio et quosdam, litteras de suo spiritu scriptas sub nomine meo circumferre : de die judicii me prophetasse diffamaverunt, quod certe numquam facere praesumpsi, cum omnium mortalium cognitionem fugiat ejus adventus* » (J'entends dire que certains font circuler sous mon nom des lettres de leur cru qui me diffament ; j'aurais, selon eux, prophétisé l'arrivée du jugement dernier, ce que je n'ai certes jamais eu l'audace de faire, puisque ce jour échappe à la connaissance humaine.), se lamente-t-elle ainsi dans une lettre éditée dans la Patrologie latine[21] où elle apparaît aux prises avec deux sortes de peur, peur du monde et de ses railleries, peur de Dieu et de ses châtiments. En effet l'ange du Seigneur qui visitait Élisabeth dès qu'elle entrait en extase — c'est-à-dire, dans le texte latin, dès qu'elle sortait de son esprit, « *mentis excessu* » — ne ménageait pas la visionnaire si elle tardait à accomplir sa mission ; écrasée par la peur d'être taxée de fabulation, de passer pour une « *auctrix novitatum* »[22] selon ses propres termes, à une époque dominée par le culte des "autorités", où il n'était pas bon de mettre son originalité en valeur, Élisabeth n'osait parler, ce que l'ange du Seigneur lui reprocha parfois énergiquement : « Pourquoi caches-tu l'or dans la boue ? » lui demande-t-il ainsi avant de la fouetter avec colère à cinq reprises, si durement, affirme Élisabeth, qu'elle en souffrit dans tout son corps trois jours durant[23].

Dans les déclarations de la mystique de Schönau il faut bien sûr faire la part du *topos* de l'ignorance prophétique : comme le prophète Jérémie et comme sa contemporaine Hildegarde de Bingen, Élisabeth se sent accablée par le poids de son ignorance, thème que l'auteur de sa *Vita* ne manque pas de développer en la présentant comme ignorant le latin et n'ayant appris des hommes que l'art de psalmodier[24]. C'est néanmoins à un point extrême qu'Élisabeth pousse l'autodénigrement, qui va de pair avec la rude ascèse qu'elle inflige à un corps valétudinaire. N'évoque-t-elle pas sa faible santé comme un « martyre intolérable » qu'elle supporte depuis sa jeunesse ? Cette langueur est source pour elle non seulement de souffrances physiques mais aussi de tortures mentales car son caractère inquiet à l'excès y voit un argument possible pour ses détracteurs et elle fait part à sa supérieure de cette nouvelle crainte : « J'ai peur, dit-elle, que mes maladies ne soient

21. *Sancte Hildegardis opera, Ep. XLV Elisabethae magistrae in Schonaugia*, PL 197, col. 215 B.

22. *Ibidem* : « *ut arrogantiam evitarem et ne auctrix novitatum viderer, inquantum potui, omnia haec studui occultare* » (J'ai pris soin, autant qu'il était en moi, de cacher tout cela, pour éviter de passer pour une arrogante et une fabulatrice.)

23. *Ibidem*, col. 215 C : "*astitit mihi angelus Domini, dicens : Quare abscondis aurum in luto ? (...) Et hoc dicto elevavit super me flagellum, quod quasi in ira magna quinquies mihi amarissime inflixit ; ita ut per triduum in toto corpore meo ex illa percussione languerem.*"

24. La *Vita sancte Elisabeth, loc. cit.*, col. 120, la présente comme « *interno spiritus sancti magisterio edocta* » (instruite par l'enseignement intérieur de l'Esprit Saint).

un scandale aux yeux des hommes et qu'ils ne pensent que c'est pour avoir très gravement péché que je suis la proie de tels tourments (*Metuo, Domina, ne forte scandalizentur homines in infirmitatibus meis, et aestiment pro aliquibus gravioribus peccatis me ita torqueri*)[25]. »

Dans les réponses qu'elle adresse à Élisabeth, Hildegarde tente de la consoler mais surtout de l'exhorter à la mesure, à une *discretio* « mère de toutes les vertus sur la terre comme au ciel » que la jeune moniale néglige par trop : c'est, d'après l'abbesse de Bingen, « l'oiseau noir, c'est-à-dire le diable » qui pousse l'homme à des jeûnes, à une abstinence, bref à des mortifications extrêmes qui ne sont qu'un autre visage de l'orgueil[26]. Hildegarde ne parvint probablement pas à corriger le caractère exagérément sensible et excitable d'Élisabeth mais leurs œuvres respectives portent la trace d'une influence mutuelle. Encore faut-il préciser qu'Élisabeth n'est pas réellement l'auteur de ses œuvres : dans le tandem littéraire qu'elle forme avec son frère, c'est Egbert qui met en forme des révélations que sa sœur lui fournit pour ainsi dire à l'état brut, partie en allemand partie en latin. Rien à voir en tout cas dans cette collaboration avec le couple que formaient, à la même époque, Hildegarde de Bingen et son cher moine Volmar dont le rôle devait se borner à assister moralement la sainte et à assurer la correction grammaticale de ses écrits. Élisabeth est pour sa part si peu l'auteur de ses propres œuvres que dans certains des 150 manuscrits que nous en conservons encore aujourd'hui, les *Revelationes beate Elisabeth* portent le nom d'Élisabeth de Hongrie[27]. Le titre du *Liber viarum Dei* attribué à notre Élisabeth apparaît en tout cas comme calqué sur celui du *Scivias* que Hildegarde acheva en 1151 et, dans une des visions contenues dans ce « Livre des voies de Dieu » très diffusé au Moyen Age, Hildegarde est citée comme le modèle à imiter. Dans la troisième vision du livre, l'ange instructeur se manifeste ainsi à Élisabeth et lui montre un grand tas de livres, en disant : « Tous ces livres te seront dictés avant le jour du Jugement dernier. » Brandissant l'un d'entre eux, il ajoute : « Voici le Livre des voies de Dieu, qui sera révélé à travers toi quand tu auras vu et entendu ta sœur Hildegarde[28]. » Les deux femmes se virent-elles ? Nous l'ignorons. Toujours est-il que quand Hildegarde intervient dans la lutte contre les Cathares, Egbert n'est pas en reste et compose ses *XIII Sermones contra Catharos*[29] et qu'à l'inverse, les révélations d'Élisa-

25. *Ibidem*, col. 182 C.

26. Lettre éditée par H. Omont, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et d'autres bibliothèques,* t. 38, Paris, 1903, p. 369.

27. Voir entre autres à la Bibliothèque Nationale les manuscrits français 1801, 1805, 1806 et 24 868 et les commentaires de Kurt Köster, « Das visionäre Werk Elisabeth von Schönau », *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte,* 1952, pp. 79-119.

28. *Liber trium virorum et trium spiritualium viriginum*, Paris, 1513, p. 130.

29. *XIII Sermones contra Catharos,* PL 195, col. 14-98. L'hypothèse selon laquelle la légende d'Ursule aurait été créée pour lutter contre les Cathares en Rhénanie est écartée par Roth.

beth sur les Onze mille vierges ne semblent pas étrangères aux compositions lyriques que ces saintes inspirèrent à Hildegarde. Ces vers de sa séquence n° 54 « Aux Onze mille vierges » — « Quand Ursule eut ainsi parlé/Cette nouvelle se répandit parmi tous les peuples./Et ils dirent : « L'ignorance de la jeune fille, dans son innocence,/Ne sait pas ce qu'elle dit[30]. » — ne pourraient-ils d'ailleurs pas s'appliquer aussi à Élisabeth, en butte à l'incrédulité et à l'ironie de certains ?

Il est sûr en tout cas qu'en ce milieu du XIIe siècle et dans cette partie de l'Empire, les Onze mille vierges et leurs reliques occupent largement les esprits : la présence d'un de ces précieux restes au Disibodenberg, monastère dont Hildegarde était *magistra* depuis 1136, est attestée en 1143[31], de même qu'à Spanheim, autre monastère bénédictin du diocèse de Mayence. Quant à Trèves et à son diocèse, on n'y compte pas moins de dix emplacements de reliques, dont certaines se trouvent à la cathédrale de Trèves en 1124, à l'abbaye de Saint-Matthias en 1148 et au monastère de Schönau en 1156 selon Guy de Tervarent[32]. Cette dernière date peut sembler tardive par rapport au début des fouilles de Cologne, un demi-siècle plus tôt ; mais il faut bien voir, d'une part, que l'exploitation de la nécropole de Cologne est très loin d'être terminée (en 1182 le monastère voisin d'Aldenberg reçut plus de mille corps[33] et le volume des translations augmenta encore par la suite), d'autre part que l'abbaye de Schönau, fondée en 1130[34], est encore, à l'époque qui nous intéresse, une abbaye nouvelle à qui ces fouilles viennent offrir ce qui lui manquait : un objet de vénération, gage d'un surcroît de prestige pour ce monastère qui pouvait déjà se prévaloir d'abriter une visionnaire.

D'après le premier chapitre du *Liber revelationum Elisabeth de sacro exercitu virginum coloniensium*[35], c'est donc en 1156, « alors que Frédéric était empereur et Arnold II évêque de Cologne » qu'Hildelin, abbé de Schönau, organisa le transfert à son monastère du corps d'une de ces martyres, sur la tombe de laquelle on lisait les mots « *Sancta Verena virgo et martir* ». Ce corps lui avait été donné, ainsi qu'un autre dont on ignorait l'identité, par « G. abbé de Deutz ». Avant même l'arrivée des reliques au monastère, Élisabeth eut une extase et vit, sur la route qu'empruntaient les saints ossements, une flamme étincelante en forme de globe, que précédait un ange d'une très grande beauté, tenant d'une main un encensoir fumant et de l'autre un cierge ardent. Une seconde vision la prit pendant une messe

30. Hildegarde DE BINGEN, *Louanges*, trad. L. Moulinier, Paris, La Différence, 1990, p. 85.
31. Cf. les "*Annales sancti Disibodi*", *MGH*, *SS*, XVII, p. 26.
32. G. DE TERVARENT, *op. cit.*, pp. 41-42.
33. *Idem*, *op. cit.*, p. 21.
34. *Ibidem*, p. 44.
35. Édité par F.W.E. Roth, *Die Visionen und Briefe der heiligen Elisabeth*, Brünn, 1884, pp. 123-138.

qu'on célébrait en l'honneur de la vierge martyre : dans une clarté céleste, une vierge lui apparut, avec pour attributs une couronne et une palme. Élisabeth lui adressa alors la parole, lui demandant si « Verena » était réellement son nom, et quel était celui du martyr dont les restes étaient parvenus à Schönau. Verena, puisque c'était elle, lui révéla l'identité de Césarius, qui apparut à son tour à Élisabeth et lui raconta son histoire lors d'une nouvelle vision[36].

Le dialogue était noué et Élisabeth, « un an durant » d'après ses propres termes, reçut ainsi de ses visions de « sainte Verena » des réponses précises aux questions les plus variées concernant les corps déjà découverts et ceux que l'on continuait d'exhumer. En fait, c'est sans doute jusqu'à sa mort, en 1164, que la moniale tâcha d'éclairer de ses « lumières » les zones d'ombre d'une histoire de plus en plus compliquée, si l'on en croit Ph. Schmitz qui ne situe pas plus précisément qu'entre 1156 et 1164 la lettre inédite d'Élisabeth qu'il publie[37] : l'abbaye d'Odenheim, dans le diocèse de Spire, avait reçu elle aussi le corps anonyme d'une des Onze mille vierges de Cologne ; mais comment rendre un culte à une sainte dont on ignorait la vie, l'origine, et jusqu'au nom ? Dans sa réponse, Élisabeth identifia une sainte de plus et fournit même une courte biographie de celle qui selon elle s'appelait Vivencia, dont le père avait nom Arrianus et la mère Laetitia.

Nous ignorons en revanche de qui émanaient les questions concernant les Onze mille vierges auxquelles Élisabeth se charge de répondre dans son *Liber Revelationum* : elle dit parler à la demande « dudit abbé de la dite ville » — nous savons qu'il s'agit de Gerlac — qui soupçonnait les « inventeurs de corps saints »[38] d'avoir fait fabriquer des *tituli*, dans un but frauduleux et lucratif. En effet les reliques se payaient, et même parfois fort cher, dans la mesure où elles étaient gage de pèlerinages, et donc de rentrées d'argent ; mais pour qu'elles aient un prix, là encore il leur fallait un nom...

Que les révélations d'Élisabeth, en garantissant l'authenticité de plusieurs de ces *tituli*, viennent en fait au secours d'un Gerlac mêlé de trop près aux fouilles en cours pour paraître honnête aux yeux de certains — Césaire d'Heisterbach, dans son *Dialogue des Miracles*[39], dénoncera l'intelligence entre clergé et faussaires, évoquant un certain Ulric, « habile à déterrer les reliques et dont le clergé de Cologne se servait beaucoup pour fouiller et mettre au jour les restes saints » — c'est ce que nous pouvons supposer sans l'affirmer :

36. F.W.E. Roth, *op. cit.*, pp. 123-124.
37. « "Visions" inédites de sainte Élisabeth de Schönau », *Revue bénédictine*, XLVII, 1935, pp. 181-183.
38. F.W.E. Roth, *op. cit.*, pp. 124-125 : "*Habebat quippe suspicionem de inventoribus sanctorum corporum, ne forte lucrandi causa titulos illos dolose conscribi fecissent*".
39. Livre 8, chapitre 5 ; cité par G. De Tervarent, *op. cit.*, p. 55.

André Vauchez voit dans la fréquence des « inventions » de corps saints par le clergé depuis le IVe siècle une tentative, de la part de la hiérarchie ecclésiastique, d'orientation, et donc de contrôle de la dévotion populaire[40]. Il est clair en tout cas que la démarche d'Élisabeth n'a rien de spontané ou d'autonome et qu'on sent derrière ses « Révélations », dès leur premier chapitre, la main de plusieurs « hommes de bonne réputation » qui ne lui ont pas permis de se taire et l'ont poussée, par leurs demandes insistantes, à ces recherches auxquelles elle-même rechignait, sachant trop bien que ses adversaires, « ceux qui combattent la grâce de Dieu en elle », allaient saisir l'occasion pour la « flageller de leurs langues », expression dans laquelle on reconnaît une thématique du fouet chère à Élisabeth[41]. Pourtant ni elle ni son frère ne sont à considérer comme des faussaires : ils croyaient sans doute sincèrement, par ces révélations, servir la cause de l'Église et de leur monastère. Malgré ces précautions oratoires, elle se plie donc au jeu des questions et des réponses et explique l'une après l'autre les inscriptions qu'on lui avait transmises pour examen ; nous n'en ferons pas autant et nous nous contenterons de deux exemples. Le *titulus* le plus remarquable à ses yeux est celui d'un pape : *Sanctus Ciriacus papa Romanus, qui cum gaudio suscepit sanctas virgines et cum eis Coloniam reversus martirium suscepit.* À la question de savoir pourquoi ce Cyriaque ne figurait pas sur la liste des papes et donc s'il avait réellement existé, elle répond, instruite par sainte Verena, que « le clergé de Rome », indigné de voir le pape quitter le siège pontifical pour suivre ces vierges colonaises, s'était vengé de lui en le rayant de la liste des pontifes[42]. L'épitaphe d'Étherius suscitait elle aussi, nous l'avons vu, la perplexité : pouvait-on dire de ce païen qu'il avait vécu « *annos viginti quinque fideles* » ? Pouvait-on justifier sa présence à Cologne alors que sa fiancée Ursule avait tenu à se séparer de lui pendant les trois ans de son pèlerinage ? La première de ces questions est aisée à résoudre : Étherius était si pur dans son cœur que même avant son baptême il vivait en chrétien, dans la foi, « *fidelis* ». Le second problème est plus complexe, et c'est l'ange du Seigneur qui se charge d'en donner la solution : le père d'Étherius, qui avait nom Agrippinus, était mort l'année du baptême de son fils, laissant une veuve, Demetria — selon l'épitaphe de la pierre voisine de celle d'Étherius, « *Demetria regina* », que venait d'élucider Verena — qu'une vision divine enjoignit à Étherius de faire baptiser à son tour. La même vision lui apprit qu'il quitterait sa patrie pour aller à la rencontre de sa fiancée déjà sur le chemin du retour, et qu'ensemble ils subiraient le martyre dans la ville de Cologne. Étherius obéit et

40. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 18.
41. F.W.E. Roth, *op. cit.*, p. 123 : "*De his enim me silere non permittunt quidam bone opinionis viri* (...). *Scio quidem, quoniam et hinc sumpturi sunt occasionem flagellandi me linguis suis hi qui adversantur gratie dei in me* (...)."
42. F.W.E. Roth, *op. cit.*, pp. 126-127.

convainquit sa mère, qu'il emmena avec lui ainsi que sa jeune sœur identifiée d'après une autre épigraphe voisine, « *Florentina puella* ». Ainsi non seulement Étherius, mais toute la belle-famille d'Ursule avait trouvé la mort avec elle[43]...

On serait tenté de dire « et ainsi de suite » et nous renvoyons directement au texte des *Revelationes* édité par Roth le lecteur curieux de savoir qui était « saint Marcule évêque de Grèce » ou « sainte Gerasme », ou encore quels furent les véritables auteurs du massacre des Onze mille vierges et qui se chargea de leur sépulture.

Pour toutes les questions qu'elle a à résoudre, Élisabeth procède de la même manière, déduisant de la juxtaposition de pierres tombales un lien, de parenté ou autre, entre les personnages dont elles abritent les restes et que la visionnaire de Schönau dote d'une biographie plus ou moins développée : ainsi connut-on tout d'un coup, dans leurs moindres détails, l'existence, l'origine et le sort de ces vierges qui, avant Élisabeth, étaient des êtres sans histoire, dont les textes qui les mentionnaient n'expliquaient ni la vie ni la mort.

Quand Élisabeth meurt, le 18 juin 1164, l'ère des révélations n'est pas pour autant tout à fait close : la nécropole romaine continue d'être une mine apparemment inépuisable de reliques qui deviennent, sous la plume d'un auteur incertain — « anonyme » selon G. de Tervarent[44], Hermann de Steinfeld d'après F.W.E. Roth[45] — celles d'autant de personnages épisodiques venus grossir le cortège virginal ; les deux livres de ses « Révélations »[46], qu'on peut dater des années 1184-1187, reprennent celles d'Élisabeth et les amplifient, portant à 769 le nombre de noms et de personnages connus à la fin du XIIe siècle. Il semble toutefois que ces nouvelles « révélations » n'aient jamais passé les Alpes et qu'elles aient connu une diffusion bien inférieure à celles d'Élisabeth : localisée dans un premier temps au sud et à l'ouest de Cologne, la légende telle qu'Élisabeth l'avait élaborée a vu sa diffusion se superposer étroitement à la dispersion géographique des reliques et dès le XIIe siècle, un moine de Norvège, Theoderich de Nidarholm, témoigne de sa pénétration dans son pays[47].

Les données fournies par Élisabeth furent certes remaniées, résumées, ou partiellement critiquées : si Vincent de Beauvais[48] ou Jacques de Voragine citent tels quels qui les « évêques de Bretagne », qui le baptême de la mère d'Étherius, que seule Élisabeth avait fait connaître, l'auteur de la *Légende dorée* ne cache pas que l'époque à laquelle la visionnaire avait fixée la passion d'Ursule lui semble très

43. *Idem*, pp. 128-129.
44. *La légende.., op. cit.*, p. 29.
45. *Die Visionen..., op. cit.*, p. 118.
46. Éditées in *Acta sanctorum,* Oct., t. IX, pp. 173-201.
47. Cité par G. DE TERVARENT, *op. cit.*, p. 120.
48. Vincent DE BEAUVAIS, *Speculum historiale*, XXI, cap. 40-43.

suspecte : « Elles souffrirent l'an du Seigneur 238 », écrit-il[49]. « La supputation des époques, d'après l'opinion de quelques-uns, ne permet pas de penser que ces choses se soient passées alors. (...) Il vaut mieux croire que ce fut après Constantin, au moment où les Huns et les Goths exerçaient leurs ravages, que ce martyre eut lieu, c'est-à-dire du temps de l'empereur Marcien (selon qu'on le lit dans une chronique) qui régna l'an du Seigneur 352. »

Le cadre de cette étude ne nous permet pas de développer davantage le thème de la fortune de cette légende dont on trouve la trace, notamment dans l'art, de Lerida à Oslo : aux derniers siècles du Moyen Age, l'image se substitue à la relique dans la diffusion du culte et avec l'iconographie, selon André Vauchez[50], une nouvelle conception de la piété se fait jour, moins axée sur les restes des saints que sur leur existence terrestre. Notons toutefois que dans le cas qui nous intéresse, le trafic de reliques se poursuivit — en raison bien sûr de leur grand nombre — bien au-delà de l'époque de leur découverte, puisque Boniface IX, en 1381, dut interdire toute translation des reliques des Onze mille vierges et qu'il est probable qu'elles continuèrent néanmoins à circuler « sous le manteau »[51].

Tentons de conclure : l'exemple des Onze mille vierges nous semble certes un cas limite de l'histoire des reliques au Moyen Age, dont il illustre pleinement le caractère paradoxal : preuve de la mort, et donc signe *a posteriori* de l'existence de personnages réputés saints, la relique est aussi le garant de leur longévité, de leur survie dans la mémoire des hommes. La découverte fortuite de centaines d'ossements à Cologne au début du XII[e] siècle permit aux vagues fantômes qui hantaient jusqu'alors une légende locale aux contours mal définis d'acquérir le statut de saintes personnes ; mais le hasard des excavations n'aurait pas suffi à assurer la célébrité d'une troupe de martyrs : une large part du succès de la Légende des Onze mille vierges au Moyen Age revient à l'habileté du clergé de Cologne, une autre au génie d'une jeune mystique influençable à qui ses révélations valurent d'être nommée supérieure du couvent féminin de Schönau en 1157. Elle mourut toutefois sans avoir épuisé le sujet et gageons que, si elle avait survécu, elle aurait été sollicitée à propos d'autres reliques : le 23 juillet 1164 selon F.W.E. Roth, un mois après la mort édifiante d'Élisabeth, l'archevêque Rainald fit en effet transférer de Milan à Cologne les reliques des rois mages[52], et le monastère de Schönau en reçut une partie[53].

49. *La légende dorée*, *op. cit.*, t. II, p. 298.

50. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 529.

51. G. DE TERVARENT, *op. cit.*, p. 21.

52. Épisode daté de 1162 dans les "*Annales Sancti Disibodi*" (*MGH*, *loc. cit.*, p. 30) : "*Reinoldus coloniensis episcopus corpora trium magorum (...) secum ad Coloniam singulis in locis transtulit (...).*"

53. La demande en avait été formulée du vivant d'Élisabeth ; cf. F.W.E. ROTH, *op. cit.*, p. 112.

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 187-206

Jean-Louis ROCH*

LE ROI, LE PEUPLE ET L'ÂGE D'OR : LA FIGURE DE BON TEMPS ENTRE LE THÉÂTRE, LA FÊTE ET LA POLITIQUE (1450-1550)

Le renouveau d'intérêt pour l'histoire politique, tel qu'il apparaît en particulier dans les colloques du C.N.R.S. sur la « genèse de l'État moderne »[1], s'est accompagné d'un déplacement de point de vue, l'historien prenant les lunettes de l'anthropologue ; du même coup, l'histoire se découvrait de nouveaux objets : les rituels dont s'entoure le pouvoir, les « Entrées royales » en particulier, et les mythologies politiques, ce que l'on peut appeler l'« imaginaire » politique. Une question insistante a alors surgi à l'arrière-plan de ces recherches, qui n'est pas très éloignée de celle que posa Étienne de La Boétie dans le *Discours de la servitude volontaire*, au milieu du XVIe siècle : comment, malgré les conditions difficiles de sa mise en place, du XIVe au XVIe siècle, l'État moderne est-il parvenu à se faire accepter ? D'où l'intérêt pour les « rituels publics », la propagande, tous les moyens par lesquels l'État moderne tente de s'attacher une opinion publique, dont la naissance semble bien lui être contemporaine. L'État intervient ici, en ces temps d'avant l'absolutisme où le dialogue, le consensus restent essentiels, dans un système de communication ouverte, qu'il se doit même de maintenir ouverte, laissant monter vers lui l'assentiment de ses interlocuteurs. Dans cet espace entre le prince et le peuple, l'historien rejoint les recherches littéraires sur les structures formelles et les genres, la poésie de cour, la pastorale ou la sottie[2] ; la croissance de l'État réagit elle-même sur les « champs culturels littéraires »[3]. Dans le domaine du théâtre, qui

1. Voir *L'État moderne : Genèse*, actes du colloque de sept. 1989 à Paris, éd. Jean Philippe GENET, Paris, 1990, qui récapitule l'ensemble de ces recherches.
2. Voir en particulier Paul ZUMTHOR, *Le masque et la lumière, La poétique des Grands Rhétoriqueurs*, Paris, 1978 ; Joël BLANCHARD, *La pastorale en France, Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, 1983 ; Jean-Claude AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, 1984.
3. J.-P. GENET, *op. cit.*, p. 271.

selon Jacques Krynen « ne semble pas avoir soulevé l'enthousiasme des historiens des idées politiques »[4], nous nous intéresserons plus particulièrement à la floraison d'un théâtre proprement « politique », celui que forment les sotties et les moralités politiques, entre 1440 et 1540, et qui constitue un jalon peut-être essentiel dans l'évolution du dialogue entre le prince et ses sujets, avant le « long et douloureux travail de conjuration de la voix publique », qui conduit à l'absolutisme, à partir du milieu du XVIe siècle[5].

Cet ancien théâtre, populaire au moins par une partie de son public, est souvent lié à la fête, calendaire ou officielle ; mais il la déborde ; partant du rire, de la célébration ou de la commémoration, il opère un retour en arrière, une mise en perspective et amorce un discours politique sur les malheurs du temps ou la folie du monde ; il « moralise ». C'est la signification et la fonction de ce discours que nous allons tenter d'éclairer à partir d'une figure, au premier abord surprenante, la personnification allégorique du bon temps, le bon temps qu'on a, qu'on prend, qu'on se donne, le bon temps qu'on regrette et qu'on espère. À sa manière, cette allégorie témoigne de la créativité de la culture urbaine, indissociablement populaire et non-populaire, dans cet aller-retour qui caractérise la première Renaissance ; à la jointure de la politique et du folklore, elle est une des formes de la « récupération » de la culture carnavalesque ; à travers elle, la culture urbaine théâtralise sa hantise des crises et sa soif de paix, tout en faisant du bonheur un simple répit, un intermède festif où l'on se « rebranche » temporairement sur l'âge d'or. En même temps se jouent là le renforcement du consensus social et le rapport du peuple avec la monarchie ; ce qui nous permettra peut-être d'entrevoir comment s'est acclimaté l'État moderne.

La figure de Bon Temps

Sept pièces théâtrales, qui sont des sotties ou des pièces apparentées, mettent en scène ou font allusion à un personnage nommé Bon Temps :

— le *Jeu* de Jehan D'Estrées, "joué la nuyt des roys" 1472, dans le cadre de la confrérie du Puy d'Amiens[6].

— la *Bergerie de Mieulx-que-devant* (fin 1485-début 1486)[7].

4. Dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Rome, 1985, p. 401.
5. Michèle FOGEL, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, 1989, p. 15.
6. Éd. G. LECOCQ, *Histoire du théâtre en Picardie*, Rouen, 1880, p. 207.
7. Éd. E. FOURNIER, *Le théâtre français avant la Renaissance*, Paris, 1872, p. 54 ; voir J. BLANCHARD, *op. cit.*, p. 289 ; c'est une pastorale politique ou une moralité en forme de pastorale.

— la *Sottie des sotz qui remettent en poinct Bon Temps* (vers 1492)[8].

— la *Farce de Faulte d'argent, Bon Temps et les troys gallans* (fin XVe siècle)[9].

— deux sotties genevoises, jouées au début du Carême : la sottie des « béguins » ou des « enfants de Bon Temps », en 1523 ; et la « sottie du Monde » en 1524[10].

— la *Satyre pour les habitants d'Auxerre*, de Roger de Collerye (1530)[11].

Il faut ajouter deux sotties de structures très voisines, le *Moral de Tout-le-monde* et *Deulx gallans et Sancté*, des années 1480[12], dans lesquelles Passe-temps et Santé sont des équivalents de Bon Temps ; et trois pièces plus tardives de l'*Infanterie dijonnaise*, qui attestent la survie du thème jusqu'au premier tiers du XVIIe siècle[13]. Mais le succès du personnage ne s'arrête pas là ; on le retrouve dans deux ballades, l'une de Roger de Collerye, l'autre de Jean Bouchet[14], quatre petits livrets, dont deux de Jacques d'Adonville[15], et le thème d'une chanson[16] ; sa présence enfin est attestée dans certaines fêtes

8. Éd. E. DROZ, *Le recueil Trepperel*, t. 1, *Les sotties*, Paris, 1935, n° 12 ; représentée selon J.-C. Aubailly pendant le carnaval (voir *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 11, 1980, p. 7).

9. Éd. G. COHEN, *Recueil de farces françaises inédites du XVe siècle*, Cambridge Mass., 1949, n° 47.

10. Éd. E. PICOT, *Recueil général des sotties*, Paris, 1902-1912, t. II, n° 15 et 17, p. 265 et p. 323 ; voir J.M. PRIVAT, « Pour une approche ethno-critique des sotties », dans *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale* (*Fifteenth Century Studies*, XIII, 1988, pp. 145-162).

11. Éd. E. PICOT, *op. cit.*, t. II, n° 18, p. 357 ; sur le mot *satyre*, voir J.C. AUBAILLY, *Monologue, op. cit.*, pp. 333 et 520.

12. E. PICOT, *op. cit.*, t. III, p. 25 et t. I, p. 177.

13. Carnaval 1623 : DU TILLIOT, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Fête des foux*, Lausanne Genève, 1741, p. 90 ; 12 juin 1583 et 3 octobre 1632, B.N., ms. fr. 24039 et 9305, fol. 193 (voir J.C. AUBAILLY, *op. cit.*, pp. 478-479).

14. *Œuvres* de R. DE COLLERYE, pub. en 1536, éd. Ch. D'HÉRICAULT, 1855, p. 173. Jean BOUCHET, *Les généalogies, Effigies et Epitaphes des roys de France*, Poitiers, 1545, fol. 107v.

15. D'ADONVILLE, *Les aproches sont du bon temps, dont usuriers sont malcontans*, 1529 ?; dans A. DE MONTAIGLON et J. DE ROTHSCHILD, *Recueil de poésies françoises des XVe et XVIe siècles*, Paris, 1865-1878, t. XII, p. 339 ; du même, *Le bannissement de Malheur, En donnant à Bon Temps faveur*, 1530 ? ; éd. *idem*, t. XIII, p. 122 ; et deux pièces anonymes dans le même recueil, t. IV, pp. 122 et 133, *La venue et résurrection de Bon Temps, avec le bannissement de Chière Sayson*, qui utilise le « type cadre » du songe, qui traditionnellement ouvre l'espace allégorique ; et *Les moyens très utiles et nécessaires pour rendre le Monde paisible et faire en brief revenir le Bon Temps*, (éd. 1615, texte du début XVIe siècle ?).

16. Howard M. BROWN, *Music in the French Secular Theater, 1450-1550*, Cambridge Mass., 1963, p. 194 : c'est la chanson que chantent les *gallans* au début de *Faute d'argent*.

et entrées royales[17]. Thème à succès, jouant de plusieurs registres de communication, il balaie de bas en haut l'espace culturel. Mais pour accéder à sa cohérence, on ne peut se contenter de récapituler ses différents avatars, en négligeant la spécificité des registres où ils s'inscrivent.

Colette Beaune avait tenté, au colloque de Goutelas, en 1979, une première synthèse[18] ; elle y développait des idées passionnantes, données malheureusement sans référence précise ; mais elle en faisait un portrait peut-être trop fignolé, allant jusqu'à lui attribuer la couleur bleue et une fête précise, décrite minutieusement à partir de textes qui, en réalité, ne sont pas tout à fait des récits rituels ; alors que Bon Temps est sans doute davantage l'allégorie de toute fête, inscrite au cœur même de telle ou telle fête particulière. Elle le confondait aussi trop rapidement avec le personnage de Roger Bon Temps, qui ne lui est qu'exceptionnellement associé et n'est le plus souvent qu'une incarnation de la joie de vivre. Elle montrait enfin le lien de Bon Temps avec la *reformatio seculi*, la fin des guerres et l'allègement fiscal, et l'utilisation de ces thèmes par la propagande des ducs de Bourgogne ; mais considérant, à tort, que « la plupart des textes dont nous connaissons la date et la localisation géographique émanent bien des états ducaux », elle proposait « une diffusion du thème de Roger Bon Temps à partir de la Bourgogne », qui semble fragile, parce qu'elle s'appuie en particulier sur les textes tardifs de l'*Infanterie dijonnaise*, et qu'en la matière, il faut se garder de l'idée que le folklore n'a pas d'âge. Cette hypothèse n'est pourtant pas invraisemblable, si du moins nous la rapportons à Bon Temps — et non à Roger —, mais il faudrait sans doute la renverser : la première personnification du Bon Temps dans une pièce théâtrale, le *Jeu* de 1472, se veut une réponse, d'ailleurs ambiguë, de la part d'une ville, Amiens, devenue tout récemment française, à la fascination qu'ont exercée dans les décennies précédentes, sur le reste de la France, les états bourguignons, prospères et moins imposés ; il n'est pourtant pas sûr que cette fascination ait survécu à la politique de Charles Le Téméraire ; il n'est pas sûr, non plus, qu'elle ait été la seule cause de l'apparition du personnage allégorique dans le théâtre. Nous allons donc reprendre l'analyse du

17. Entrée d'Anne de Bretagne à Rennes, 1497 (J.-P. LEGUAY, « La confrérie des merciers de Rennes au XVe siècle », *Francia* III, 1975, p. 188) ; Entrée de Louis XII à Paris, 1498 (B. GUENÉE et F. LEHOUX, *Les entrées royales françaises*, Paris, 1968, p. 131) ; fête pour le projet de mariage de Charles avec la fille de Louis XII à Lille, 25 mars 1515 (Léon LEFEBVRE, *Fêtes lilloises du XIVe au XVIe siècle*, Lille, 1902, p. 13) ; la paix fêtée à Besançon en juillet 1598 (Arch. Mun., BB45 ; voir G. GAZIER, *Inventaire sommaire*, t. II, 1931, p. 102) ; les principautés plaisantes de Haute folie, Bon Temps et la Lune, au début du XVIIe siècle, dont il est fait mention à la fin des *Grands jours d'Auvergne*, d'Esprit FLÉCHIER, 1665 (éd. Y.M. BERCÉ, Paris, 1984, p. 305).

18. Dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 11, 1980, pp. 25-29. Voir aussi Heather ARDEN, *Fools'plays, a study of satire in the sottie*, Cambridge Univ. Press, 1980, pp. 141-143.

thème, en précisant sa consistance allégorique, la manière dont il s'insère dans les structures particulières de la sottie, les rapports de celle-ci avec le discours politique de l'époque, avant de retracer la genèse de l'allégorie, son soubassement sémantique et les liens qu'elle entretient avec la figure du joyeux drille, les Roger Bon Temps et autres *Gale Bon Temps*.

De la nature de Bon Temps, les textes de d'Adonville permettent de se faire une première idée : il est celui qui fait mûrir les fruits de la terre ; il est l'ami du dieu Bacchus et de la déesse Cérès ; sollicitude qui vise d'ailleurs davantage le consommateur que le producteur, et qui interdit d'en faire une simple émanation du folklore vigneron ; il fait baisser les prix du blé et du vin, il annonce la fin de la cherté et de la famine, le retour de l'abondance (alimentaire). Il n'est pas cependant, du moins dans les textes de d'Adonville, cette abondance elle-même ; il occupe donc une place assez précise dans le calendrier : le moment où les prix commencent à baisser devant la promesse des bonnes récoltes prochaines, ce que d'Adonville appelle « les aproches de Bon Temps » ; son temps privilégié est donc le printemps, le mois de mai ; il ne faut cependant voir dans cette inscription calendaire qu'une possibilité, voire une limitation à sa composante agraire, qui pourrait s'entendre comme dépolitisation. Elle fournit cependant une première clé, pour comprendre le rapport particulier que notre figure entretient avec l'avenir ; il s'agit de faire mentir les pronostiqueurs, qui annonçaient la famine, de prendre des gages magiques sur la moisson et la vendange à venir.

Cette composante agraire de Bon Temps est présente aussi dans nos sotties : « les bleds sont beaulx. Vignes sont belles. Gaudeamus. Vive Bon Temps » [19]. À Bon Temps est opposée une allégorie contraire, celle de Chère Saison ou de Faute d'argent ; la maladie de Faute d'argent, que l'on peut assimiler à la « mélancolie » des pauvres, est à cette époque une figure éminemment populaire, que l'on retrouve chez Villon, Collerye ou Rabelais, et qui resurgit dans nos textes, même là où elle n'est pas personnifiée, comme dans la pièce dijonnaise de 1632 [20]. Mais le peuple ne se plaint pas seulement du pain cher, il en cherche les responsables ; il maudit les boulangers et les usuriers qui l'ont tant fait souffrir [21] ; il s'en prend aussi à la

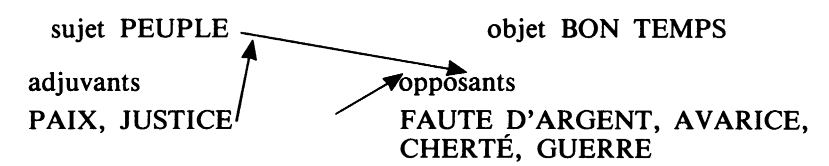
19. *Sotz qui remettent en point Bon Temps* (Sottie Droz n° 12, vv. 194-195).

20. Bon Temps a dû s'absenter « pour éviter le mauvais air Qui saisit aussi tost ma bourse, Et fist tarir la source De l'argent qui estoit dedans, Et dont j'en eus fort mal aux dents Et ce grand défaut de finance Me causa aussi l'esquinance », l'angine (B.N., ms. fr. 9305, fol. 202). Sur la maladie de Faute d'argent et la mélancolie des pauvres, je me permets de renvoyer à ma thèse de 3e cycle, prés. à Paris IV-Sorbonne, sous la dir. de Michel MOLLAT, en 1986 : *Les mots aussi sont de l'histoire, Vocabulaire de la pauvreté et marginalisation* (1450-1550), pp. 308-312 et 327-335.

21. Sottie Droz n° 12, *Satyre* de Collerye (PICOT, II, n° 18) ; MONTAIGLON et ROTHSCHILD, *Recueil*, t. IV, pp. 141-142 ; nous sommes bien ici dans le temps de la cherté d'ancien type, au moment particulièrement sensible de la soudure, où les boulangers trichent et où l'endettement devient insupportable.

guerre et aux impôts, c'est-à-dire à la mécanique même par laquelle se met en place l'État moderne. Presque toutes nos sotties associent la paix au retour de Bon Temps [22] : c'est la guerre qui a mis Bon Temps en pauvre état ou l'a chassé. Et le roi, bien sûr, est impliqué dans cette affaire [23].

Bon Temps se définit donc en opposition à faute d'argent, guerre, chère saison, et en association avec la paix ; il se définit aussi comme l'objet du désir du peuple ; soit le schéma actantiel :



Nos textes ne parlent même que de ce désir là, la conjonction ou la disjonction du peuple et de Bon Temps. C'est en mettant en scène ce désir de conjonction que l'allégorie se fait récit, devient mythe : « toute allégorèse implique un récit... comporte un dynamisme signifiant produit moins par les actants comme tels que par l'action qui tour à tour les disjoint et les conjoint » [24]. Nos textes racontent en effet une histoire presque toujours semblable : celle de la disparition de Bon Temps et de son retour ; Bon Temps a été en voyage, en prison, caché sous la terre, on l'a cru mort, mais il revient et l'on voudrait bien qu'il reste. Cette structure de base, qui fait jouer l'inversion des contenus, partant au départ du manque, de l'absence, pour aboutir à la présence, déborde en réalité le cadre du texte, en supposant d'une part, en amont de la perte, une conjonction antérieure idyllique, l'âge d'or, en laissant planer d'autre part la menace d'une nouvelle disjonction future. Certaines sotties, comme celles de Genève, restent en deçà de la conjonction ; un messager annonce Bon Temps, mais celui-ci n'arrive toujours pas, et la pleine joie de la fête ne peut se donner libre cours. D'autres, comme *Faute d'argent* ou le *Jeu* de 1472, débordent vers l'aval et mettent en scène un nouveau départ de Bon Temps. Le schéma met ainsi en avant deux articulations décisives : la mise en place de Bon Temps sur le terreau des rêves, des plaintes et du désir de mieux ; les conditions de son maintien et ce que l'on doit faire pour le garder. Il utilise d'autre part une intrigue

22. Sottie Droz n° 12, vv. 218-219 ; *Faute d'argent*, v. 183 et 193 ; *Satyre*, vv. 5, 93, 95 : Entrées royales 1497, 1498. Dans *L'Église et Commun*, l'Église invoque Justice afin de voir « dominer paix avec bon temps » (LE ROUX DE LINCY et F. MICHEL, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, Paris, 1831, t. I, n° 14, p. 13, vers 1535, Rouen) : l'allusion à la justice, présente dans beaucoup de moralités, renvoie à l'image médiévale de l'État chargé d'assurer la paix par la justice.

23. On chante « Vive le roy sans guerre » à l'entrée de Charles VIII à Troyes en 1486 (B. GUENÉE, F. LEHOUX, *op. cit.*, p. 280).

24. P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 80.

mythique, fuite dans les déserts, enchaînement aux pieds de Faute d'argent, voyage dans les pays étrangers ; son retour est assimilé à une résurrection. Cette intrigue rapproche Bon Temps de Carnaval, mort et ressuscité chaque année, mais aussi condamné à repartir à nouveau, voire à se retirer au pays de Cocagne, cette terre d'exil pour Mardi gras[25]. On connaît l'importance du Carnaval à la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance ; il « satellise » toute une partie de la culture dite populaire, voire certaines figures qui le sont moins, comme Bacchus. Bon Temps relève de cette culture carnavalesque : parce qu'il est célébré entre autres pendant le carnaval ; parce qu'il utilise un récit mythique analogue ; parce qu'il s'oppose de la même manière à la guerre ; parce qu'enfin et surtout il entretient un rapport essentiel avec la joie festive. Pour mieux cerner la fonction du personnage, il nous faut préciser les deux articulations dont nous avons parlé : d'une part la manière dont Bon Temps est amené dans les textes mêmes ; d'autre part les conditions de son maintien, qui couvrent une opération de « moralisation » et peuvent être analysées comme un dispositif de sortie de la fête.

Le cadre festif

Il existe une évidente analogie de construction entre la sottie genevoise de 1524 et le *Moral de Tout le monde* ; après une première partie dans laquelle il est fait mention de l'absence de Bon Temps (ou de Passe-temps), une seconde partie va mettre en scène un jeu expliquant les raisons de cette absence (la folie du monde). Or ce plan n'est pas très différent de celui des autres pièces où paraît Bon Temps ; celui-ci n'est jamais là dès le début. Dans certaines pièces, il est à peine annoncé[26] ; dans *Deulx gallans et Sancté*, Santé aborde les galants au vers 50 et, tout de go, leur demande : « Vous desires à avoir bon temps à plaisance ? » ; et eux, qui tout de suite se trouvent sur la même longueur d'onde, répondent : « C'est toute nostre desirance ». Pourquoi si peu d'entrée en matière ? N'est-ce pas que ce qu'ils cherchent est en partie déjà là, que l'on imagine aisément ce qu'ils désirent et que ce désir a à voir avec la fête *hic et nunc* ? Bon Temps

25. *Testament de Carmentrant*, de Jean d'Abondance, Aix, vers 1540, vv. 247-259 (éd. J.C. AUBAILLY, *Deux jeux de Carnaval*, Genève, 1977) ; G. DEMERSON, « L'utopie populaire de Cocagne et *Le disciple de Pantagruel* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 11, 1980, pp. 78-79.

26. Sottie Droz n° 12 : apparaît aux vers 195-207, annoncé par « le bon temps espicial » du vers 150 ; *Satyre* Collerye : apparaît v. 246, annoncé v. 154.

n'est-il pas le maître de la fête ?[27] D'ailleurs, moins on en parle et plus on a de chance de l'avoir ; et si, dès le début, on le pleure, c'est qu'on ne le gardera pas[28] ; ou bien la fête officielle est déjà là, et il ne s'agit que de rendre grâce, ou bien l'on sait par avance que ce que l'on était en droit d'attendre ne viendra pas, et l'on met en scène cet échec des promesses de la fête. Il existe aussi une solution intermédiaire : celui qui arrive n'est qu'un succédané, un produit de remplacement, en attendant mieux : ils veulent Bon Temps et on leur donne Santé ou Mieulx que devant ; or c'est bien Bon Temps qui était leur plus cher désir[29] ; solution qui implique un certain renoncement, un arrêt sur le parcours du désir.

D'une manière plus générale, le genre de la sottie est, davantage que la farce ou la moralité, lié à la folie de la fête ; le sot fait le fou et, par ses pitreries et ses menus propos, redouble sur les tréteaux la fête de la rue. Or ce déplacement, constitutif de la sottie, n'a pas pour seul but de nous faire accéder au plaisir d'un délire verbal très élaboré, il peut être réutilisé dans le programme satirique que cette même sottie ne cesse de déployer sous le paravent de la folie : à côté de la plainte directe des sots, et des actions où se dévoile la folie des gouvernants, la satire peut aussi consister en un travail subtil sur le cadre festif, dont l'une des formes pourrait être assimilée à un chantage : les conditions ne sont plus remplies pour que l'on puisse se laisser aller à la joie sans mélange. Ce chantage à la fête peut prendre la forme extrême du refus de jouer, mis en scène sur les tréteaux eux-mêmes, comme dans la sottie genevoise de 1523[30]. Il peut prendre aussi des formes plus anodines : dans la sottie des *Sotz gardonnez*, où, à présent, il est « saison De mener tout esbatement, Actendu que le temps est bon », un des suppôts, lorsqu'il paraît, demande : « Fault il que nous resveillon ? Le bon temps est-il revenu[31] ? ». Ce rapport entre le texte et son cadre, le texte et sa propre possibilité, peut se donner à voir aussi, non plus dans la prise de parole, mais au moment où il faut bien la laisser ; c'est ainsi que les galants, à la fin de la farce de *Faulte d'argent*, assimilent le fait de quitter, vaincus, la scène, avec le silence où les réduit Faute d'argent. La structure d'ensemble de la pièce confirme d'ailleurs

27. À Genève en 1523-1524 (PICOT, t. II, n° 15 et 17), à Dijon et à Clermont dans le premier tiers du XVIe siècle (voir n° 13 et 17), les compagnies folles et les abbayes de jeunesse se placent sous son patronage. Dans la ballade de Collerye (n° 14), Bon Temps est celui qui invite à la fête. Dans les *Moyens d'éviter merencolie* (vers 1530), « Bon Temps aussi reviendra, lequel tous nous resjouyra » (MONTAIGLON, ROTHSCHILD, *Recueil, op. cit.*, t. II, p. 44). Dans le *Monologue des sotz joyeulx de la nouvelle bande* (vers 1520), « le grand seigneur de Bon Temps fournira de tous passetemps » (*ibid.*, t. III, p. 24).

28. *Jeu* de 1472 ; *Faute d'argent* : sottie genevoise de 1523.

29. *Mieulx que devant*, v. 7 et 22 ; *Deulx gallans et Sancté.*

30. Voir J.C. AUBAILLY, *Monologue, op. cit.*, p. 347.

31. E. DROZ, *op. cit.*, n° 6, vv. 26-28 et 275-276 (Épiphanie, avt 1488).

l'hypothèse que nous avons faite d'un rapport étroit entre ce qui se dit dans la sottie et ce qu'il y a autour, la fête calendaire ou officielle, et que ce rapport peut servir de support à des stratégies signifiantes ; la fête est représentée à l'intérieur même de la sottie, dans la conjonction avec le Bon Temps (banquets, boissons, sexualité, vv. 218-245), mais l'on n'y accède qu'à travers la porte étroite de la « pauvreté joyeuse » (vv. 156-168), et le peuple est de toute manière trop appauvri par la guerre, les impôts et un tas de « broulleurs » (vv. 180-217), pour qu'elle soit durable ; Faute d'argent a prévenu les galants (vv. 133-134) : « Si (ainsi) ne vous scariés passer Trois jours la sepmaine de moy. » L'allusion aux trois jours « gras » de Carnaval[32] trace les limites étroites du pouvoir de Bon Temps, simple fenêtre dans le calendrier. D'où la tonalité grinçante de la pièce ; la joie de la fête n'est pas sans mélange, et il ne reste qu'à faire contre mauvaise fortune bon cœur.

C'est ici, en ce point sans doute central de la « pédagogie carnavalesque », que notre allégorie rejoint deux thèmes voisins, celui de l'apologie de la pauvreté joyeuse, qui n'est pas seulement exhortation à la patience, mais aussi ouverture à la fête[33], et s'incarnera ailleurs dans la figure de Roger Bon Temps ou de tous les « galants sans argent sans souci ; et celui des « souhaits », pratiqués par les galants de *Faute d'argent* (vv. 33-38) :

> « Par mon âme, les plus grans maux Que faisons, c'est de souhaicter.
> — Se souhaictz povoyent prouffiter Aux Gallans comme leur conduite.
> — Biens seroient communs sans doubte(r) Et chascun crioit quitte à quitte. »

L'époque a eu la manie des « souhaits »[34] ; être le roi, devenir tous riches, faire des châteaux en Espagne ; ces souhaits concernent

32. Voir Sottie genevoise de 1524 (PICOT, t. II, n° 17, v. 12) et le souhait d'un savetier dans Philippe de Vigneulles, *Cent nouvelles nouvelles* (avt 1515), éd. C.H. LEVINGSTON, Genève, 1972, pp. 238-239 : « Que je puisse tant seulement avoir trois jours de bon temps en ma vie. »

33. *Faute d'argent*, vv. 82-84 ; Bon Temps lui-même, maître des « pauvres items », est en haillons, en « pourpoint », en *pouvre* point : dans Sottie Droz n° 12, v. 208 et 211. Sur le thème de la pauvreté joyeuse, voir ma thèse, *op. cit.*, pp. 335-342 ; et le dialogue de *Gauthier et Martin* (1480-1490), éd. P. AEBISCHER, « Trois farces françaises inédites trouvées à Fribourg », *Revue du XVIe siècle*, t. XI, 1924, vv. 162-181 et 310-319 : il s'agit à la fois de condamner l'avarice, de glorifier la dépense festive et d'accéder à la patience, en tordant le cou aux rêves d'ascension sociale ; c'est la signification profonde de *Deulx gallans et Sancté*, où Santé est le seul, le vrai trésor des pauvres.

34. Voir ma thèse, *op. cit.*, pp. 393-395 ; citons « Le dit des dix souhais des dix compaignons », mi. XIVe siècle, éd. Holger PETERSEN DYGGVE, *Neuphilologische Mitteilungen*, XXXVIII-XXXIX, 1937, p. 369 et 1938, pp. 54-58 ; et la fin du prologue du *Quart livre* de Rabelais.

souvent l'argent ; et notre sottie ne parle pas d'autre chose : de l'omniprésence de Faute d'argent, de la difficulté d'en sortir et d'avoir enfin Bon temps ; pourtant le souhait, en visant d'emblée l'horizon inaccessible de la communauté des biens et de la fin des dettes, bascule du côté des choses impossibles et de l'irréel. Bon Temps relève aussi de la pratique des souhaits [35] ; mais, comme nous le verrons, il suppose le renoncement à la plupart des autres souhaits, qui portent sur l'acquisition rapide et le changement d'état social. Notre allégorie cache donc une opération analogue à celle qui, sous couvert de pauvreté joyeuse mène à la patience sociale. Mais ces opérations ne sont qu'une face des choses. Montrer l'écart entre les souhaits et le réel peut servir à faire accepter la réalité, mais peut aussi nourrir la satire, comme le montre la réutilisation de Bon Temps dans le genre des pronostications bouffonnes : *Les moyens très utiles... pour... faire... revenir le Bon Temps*, et la ballade de Jean Bouchet [36] : quand les abus cesseront, « alors le Bon Temps reviendra » ; nous sommes bien ici dans le domaine des *impossibilia*, c'est-à-dire dans le voisinage de Cocagne ; mais d'une Cocagne qui ne sert pas tant à tordre le cou aux rêves et à nous ramener à la patience, qu'à faire la satire de la réalité. Pour en revenir à nos sotties, Bon Temps y incarne donc la fête, et la question est d'abord de savoir si les conditions sont bien remplies pour s'y livrer ; mais il ouvre aussi sur l'avenir, et il s'agit alors de savoir si la fête restera sans lendemain ; dans l'un et l'autre cas d'ailleurs, le peuple comme le pouvoir sont impliqués.

La moralisation de Bon Temps

Nous avons vu qu'au delà du retour de Bon Temps, se profilait la menace d'un nouveau départ, la question devenant « comment faire pour le garder ? ». Les conditions mises au retour de Bon Temps, dans la sottie genevoise de 1523, relevaient avant tout de la satire politique : je reviendrai si vous êtes tous unis, « si Justice ne craint point force... si la voix du commun a course », ce qui correspond bien au programme de base des groupes qui s'expriment dans la sottie [37]. Les conditions mises au maintien de Bon Temps, telles qu'elles sont exprimées à la fin de la *Satyre* de Collerye, restent beaucoup plus vagues : se garder de mal faire, mener bonne vie. Dans *Deulx gallans et Sancté*, qui peut globalement être lu comme une transformation de la joie

35. *Satyre* Collerye, v. 284 ; dans le dialogue de *Mallepaye et Baillevent* (1477, avt 1532) : « Quant reviendra-t-il le bon temps ? — Quant chascun aura ses souhais » (éd. E. FOURNIER, *op. cit.*, p. 120).

36. Voir n° 15 et 14 ; sur les pronostications bouffonnes, J.C. AUBAILLY, *op. cit.*, pp. 87-90 ; dans le *Da pacem* (1545) : « Quant pillerye cessera... Adoncques le bon temps sera Noster » (MONTAIGLON, ROTHSCHILD, *op. cit.*, t. IX, p. 280).

37. PICOT, t. II, n° 15, vv. 109-112 ; voir J.C. AUBAILLY, *op. cit.*, pp. 436-438.

impure des fêtards et des fanfarons en un bonheur plus durable, les conditions, pour que Santé reste, relèvent du même moralisme vague. Dans une pièce de Calvi de la Fontaine, l'*Eglogue sur le retour de Bacchus*[38], où Bacchus est une figure très comparable à Bon Temps, ses suppôts appellent son retour, mais chaque fois qu'il se présente, il les trouve se faisant la guerre et doit repartir. Tout cela reste assez imprécis.

L'arrière-plan moralisateur apparaît plus clairement, *a contrario*, dans la deuxième partie de la sottie genevoise de 1524 et dans celle du *Moral de Tout-le-monde*, qui mettent en scène les raisons de l'absence de Bon Temps : Tout le monde est fou, « d'estat jamais ne se contente »[39]. Cette morale rejoint celle de la plupart des sotties qui condamnent la « voie oblique », la « nouvelle guise », la façon du Temps qui court, la folie d'un monde dominé par l'argent, qui subvertit la classification par ordres[40] ; cette folie se déploie particulièrement dans les sotties de *Folle Bobance* ou de la *Folie des gorriers*[41], où l'acquisition frauduleuse, les beaux habits, le plaisir mènent les galants à la mendicité et à la misère, selon un schéma qui n'est autre que celui de la Roue de Fortune et qu'on retrouve aussi dans la condamnation de la vie de cour.

On voit mieux maintenant ce que cache le moralisme vague qui conditionne le maintien durable de Bon Temps ; il s'agit d'échapper à la folie du monde en renonçant à l'avarice, à la tromperie, au désir de changer de condition. Cette opération, qui fait passer de la satire politique à une satire morale plus large, peut sembler ne servir qu'à conforter la hiérarchie sociale ou bien à se protéger des foudres de la censure ; mais elle peut aussi être envisagée comme un déplacement de la responsabilité, des gouvernants à la société toute entière[42] ; la moralisation amorcerait alors un échange de bons procédés dans la négociation avec le pouvoir ; si tout le monde est fou, tous doivent s'amender, le peuple tout autant que le pouvoir ; ainsi seulement pourra-t-on accéder à la concorde sociale et, qui sait, à l'âge d'or.

La condamnation de l'amoralisme du temps ne concerne pas tant le salut individuel que la survie de la société elle-même. Le programme est ici indissolublement politique et moral, social et individuel ; mais pour comprendre ce que Bon Temps vient y faire, il faut éclairer son inscription dans la conception alors fondamentalement cyclique du temps et de l'histoire.

38. Après 1532, dans MONTAIGLON, ROTHSCHILD, *op. cit.*, t. I, p. 240.
39. PICOT, t. III, n° 20, v. 289.
40. *Cry de la bazoche*, 1548, dans PICOT, t. III, n° 28, v. 14 et 45-46 ; voir J.C. AUBAILLY, *op. cit.*, pp. 420-421 et 431.
41. PICOT, t. I, n° 9 (vers 1500) et n° 5 (vers 1465).
42. Déplacement qui est partie intégrante de la combinatoire de la sottie comme l'a montré J.C. AUBAILLY (*op. cit.*, pp. 351-368) ; en passant de la « sottie jugement » à la « sottie action », le sot contestataire (le fou-sage) devient un *galant* en proie à la folie du monde (un fou-fou).

C'est un lieu commun des sotties et d'ailleurs de la pensée de l'époque que le temps est muable et ce n'est pas un hasard si plusieurs de nos pièces commencent ainsi[43] ; mais le lieu commun va y prendre, bien sûr, une signification *dramatique* : après la pluie vient le beau temps/revient Bon Temps ; et, plaçant d'emblée ce retour dans un temps cyclique inexorable, il va laisser planer la menace d'une prochaine disparition. Il y a plus grave : certains textes, pleurant la disparition du temps passé, agitent à l'arrière-plan le spectre redoutable du vieillissement du monde, qui va de mal en pire : « Du temps passé mon cueur souspire. — Au temps qui court le monde empire De jour en jour... Or est le bon temps trespassé[44]. »

Cette idée que le monde va « à l'empire », que sa fin, peut-être, est proche, semble avoir plus particulièrement agité la Renaissance, effrayée des changements rapides qui se déroulaient sous ses yeux. Mais le thème est plus ancien ; et surtout le pire n'est jamais sûr, et c'est la fonction de la fête de le retarder. Face à l'usure du temps, à l'inexorable entropie, le monde ayant, comme l'homme, sa naissance, sa croissance, son vieillissement et sa mort, la fête va servir d'antidote, inversant temporairement le cours du temps, pour le rajeunir. Cette conception d'un temps pendulaire[45] retarde donc la fin du monde, et le pessimisme de la Renaissance tardive n'a pu naître que de son effacement progressif. Aussi, lorsque nos textes parlent du bon temps passé et du monde qui va de mal en pire, le font-ils avec le secret espoir, voire la certitude, que ce bon temps n'est pas encore entièrement passé, qu'il existe un moyen de le faire revenir, et c'est précisément la fête.

Mais ne voyons là pourtant aucun volontarisme : si la fête a lieu, c'est que déjà l'on va vers le mieux, que l'espérance renaît ; lorsque le monde va mal, qu'il est mal gouverné, que la folie y règne, la fête n'est pas possible. Pendant les années noires, les guerres, les épidémies, les chertés, les fêtes disparaissent[46], il y a donc des années avec et des années sans ; on ne se laisse aller à la fête que si certaines conditions sont remplies. Bon Temps n'apparaît pas ici par hasard ; il peut être conçu comme l'expression de ce trait particulier de la fête ; sa célébration échappe à la régularité du calendrier. Elle a d'une part une face agraire, dont nous avons vu qu'elle jouait un

43. *Faute d'argent*, vv. 6-8 ; sottie genevoise 1524, vv. 1-12 : *Satyre*, v. 1 et 11.

44. R. DE COLLERYE, *Dialogue des abusez du temps passé*, 1502, dans *Œuvres*, éd. C. d'HÉRICAULT, 1855, pp. 81-82 ; voir aussi *Jeu* 1472, pp. 213-214 ; Sottie genevoise 1524, v. 110 ; *Gens nouveaux qui mangent le monde et le logent de mal en pire*, 1461 ou 1483, dans PICOT, t. I, n° 4, vv. 320, 336, 341 ; Chanson sur la paix, 1538, dans E. PICOT, « Chants historiques français du XVIe siècle », n° 96, v. 29, *R.H.L.F.*, III, 1896, p. 393.

45. Voir E. LE ROY LADURIE, *Le Carnaval de Romans*, Paris, 1979, p. 338 ; P. WEIDKUHN, « Le Carnaval de Bâle ou l'histoire inversée », *Cultures*, III, 1976, n° 1, pp. 29-51, en part. p. 45 ; F. DELPECH, « Aspects des pays de Cocagne », dans *L'image du monde renversé*, éd. J. LAFOND et A. REDONDO, Paris, 1979.

46. Y.M. BERCÉ, *Fête et révolte*, Paris, 1976, p. 10.

rôle propitiatoire par rapport à la récolte à venir, d'autre part une face politique, célèbrant la paix, les événements princiers, qui doit être aussi conçue comme propitiatoire, ouvrant sur un avenir meilleur ; la même structure d'anticipation sur l'avenir joue ici, la face agraire apparaissant comme une forme symbolique réutilisée dans la politique ; ce qui n'est qu'un cas particulier de la politisation du folklore, qui caractérise la culture festive urbaine des XVe et XVIe siècles.

La fête de Bon Temps correspond donc à une amélioration, retour de la paix, annonce des bonnes récoltes, événements princiers, mais cette amélioration n'est qu'une étape, dont on voudrait bien qu'elle ouvre sur autre chose. Et parce que nous sommes dans un temps cyclique, cette ouverture sur l'avenir est aussi une tentative de confirmation des améliorations en cours, voire la mise en place de quelque chose qui éviterait de retomber dans les malheurs dont on était en train de sortir. C'est cette opération que nous avons appelée moralisation ; elle implique le passage de la joie festive à un bonheur plus durable. Mais elle n'est pas qu'un dispositif de sortie de la fête, elle se doit aussi d'être une sortie du cycle. Et c'est là que le programme devient des plus aléatoires. Car si échapper à la folie du monde permet d'éviter la malédiction de la Roue de Fortune, qui, hors le sage, peut y prétendre ? Et, ce que l'individu se propose de faire face au pouvoir de Fortune, la société elle-même peut-elle le tenter face aux contraintes de l'histoire ?

Pas plus que nous, tentant rétrospectivement d'y mettre un peu d'ordre, l'époque n'avait une conception parfaitement claire du fonctionnement des cycles : et l'opération Bon Temps doit être envisagée comme une intervention mal assurée, dans un domaine *englobant* difficilement maîtrisable. Le poids des cycles imprègne toute la pensée, à la fin du Moyen Age et à la Renaissance, depuis les saisons et les âges de la vie jusqu'à la succession des âges historiques (d'or, d'argent, etc.), mais son rapport à l'histoire n'est pas clair. Il ne fait pas de doute, pourtant, que l'époque a cherché à expliciter ce rapport et donc, au moins en partie, à le maîtriser ; à travers le thème de Bon Temps, mais aussi à travers ce qui pourrait bien en constituer le correspondant idéologique, le cycle de la paix et de la guerre, appelé aussi le cycle des vicissitudes humaines : « Au miserable monde, Après richesses et biens guerre y habonde. Et povreté par la guerre a son cours[47]. »

Ce cycle, qui est une interprétation « sociale » de la Roue de Fortune, se développe dès avant le milieu du XVe siècle, pour trouver sa

47. GRINGORE, *Blazon des hérétiques*, 1504, dans *Œuvres politiques*, éd. C. d'HÉRICAULT, 1858, t. I, p. 329.

formulation la plus éclatante dans l'*Ommegang* anversois de 1561[48], mais on le retrouve aussi dans la moralité de *Paix et Guerre* d'Henry Du Tour (1554)[49] et Paul Zumthor a montré qu'il existait un modèle semblable à l'arrière-plan du discours politique des Grands Rhétoriqueurs[50]. Il a de plus attiré l'attention sur deux manipulations, qui recoupent la problématique de Bon Temps : d'une part, « le schème fonctionnel est (parfois) marqué d'une incomplétude qui doit faire sens », rejetant le bonheur dans l'avenir ; d'autre part « les modalités prophétiques » d'un tel discours permettent d'éliminer le retour de la tyrannie et d'accéder à la paix et à la justice.

On ne peut donc comprendre pleinement le succès du thème de Bon Temps, qu'en le replaçant à la fois dans la perspective festive, carnavalesque, mais aussi dans la conception cyclique de l'histoire, au point précisément où l'une et l'autre s'articulent ensemble. Ce détour par le vieux fond cyclique et la réinterprétation « politique », qu'en fait l'époque, n'est pas inutile ; il permet de mieux saisir le soubassement agraire, « folklorique » auquel va s'adosser la bourgeoisie montante dans sa négociation avec le pouvoir. Mais cette hypothèse, que la fête ait été réutilisée dans des stratégies d'infléchissement du pouvoir, doit être à présent examinée plus attentivement à partir de la situation particulière de nos sotties, dans le théâtre de l'époque.

Pastorale et politique

Jean-Claude Aubailly a remarqué que certaines de nos sotties se distinguaient des sotties habituelles par une tonalité plus consensuelle, qui en faisait des « actions de grâce anticipées qui ont presque valeur de rite magique destiné à forcer l'apparition de celui que l'on cherche à envoûter »[51]. Mais la timidité de la satire ne doit pas nous faire penser que ces pièces n'ont pas de signification politique ; elles sont très voisines des pastorales politiques des années 1484-1486[52], voire des Entrées royales, et comme elles, se trouvent tout près du pouvoir, que le roi ait assisté ou non à leur représentation ; et si la pointe de la contestation, ici, s'émousse, n'est-ce pas précisément parce que nous assistons à l'amorce d'une négociation ? C'est ici qu'apparaît l'originalité de Bon Temps, d'être un objet transactionnel entre

48. S. Williams et J. Jacquot, « Ommegangs anversois », dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, vol. II des *Fêtes de la Renaissance*, éd. J. Jacquot, 1960, pp. 362 et 386-388 ; voir aussi J. Hutton, *Themes of peace in Renaissance poetry*, Ithaca, 1984, pp. 288-290 ; et B. Guenée, *Entre l'Église et l'État*, Paris, 1987, pp. 409-410 (corriger 1431 : chastellain, par 1434 : moralité du *Concile de Basle*, éd. J. Beck, 1979, p. 123).

49. Voir Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique*, 1886, n° 53.

50. P. Zumthor, *op. cit.*, pp. 57 et 66.

51. J.C. Aubailly, *op. cit.*, p. 366.

52. Voir J. Blanchard, *op. cit.*, pp. 285-315.

le peuple, la bourgeoisie et la monarchie : réclamer la fin des guerres, l'allègement des impôts et l'épuration de l'administration, en échange d'une acceptation pacifiée de l'ordre social. Les Entrées royales ne procèdent guère autrement[53] ; en assimilant l'entrée à un nouvel avènement, à un nouveau printemps, elles renouvellent le contrat qui lie les villes à la monarchie ; en échange de leur soumission, celles-ci attendent du « jeune » roi qu'il confirme leurs libertés, en particulier leurs privilèges fiscaux, et qu'il assure la justice et la paix. Or ce contrat est souvent représenté comme un véritable mariage, porteur des promesses d'un nouvel âge d'or. Les élites urbaines ne visent pas seulement au maintien de l'accord fiscal[54] avec l'État en pleine croissance, elles déployent l'aspiration au retour de l'âge d'or comme point de rencontre entre le peuple et son nouveau roi. Il y a donc ici trois acteurs, la monarchie, qui n'est pas encore absolue, le peuple et les élites des « bonnes villes », qui jouent le rôle d'intermédiaire incontournable. Il y a surtout à l'arrière-plan, une mythologie politique, à fond pastoral, où la figure de Bon Temps peut venir tout naturellement s'insérer : « Je suis Dehait (joyeux) menant Resjouissance A la venue du Bon Pasteur de France ; Paix et Bon Temps il entretient au monde » (Entrée de Louis XII à Paris, 1498)[55].

D'une manière plus générale, les Entrées royales abondent en « bergeries » et en tableaux vivants, représentant des jardins pleins de bergers chantant la paix : la France est un jardin, où l'âge d'or va revenir, et le roi en est le berger, qui défend le pauvre peuple contre les loups qui le pillent. L'utilisation de Bon Temps dans les Entrées royales montre l'importance de l'enracinement « folklorique » des élites, voire de la monarchie, à un moment où la culture populaire n'a pas encore été réprimée, avant que la mythologie antique et les « triomphes » envahissent la fête, la rendant désormais incompréhensible à un peuple cantonné dans le rôle de spectateur. Mais elle attire aussi notre attention sur autre chose ; le discours politique qui accompagne la genèse de l'État moderne, de la fin du XIVe siècle au début du XVIIe siècle, est un discours à fond pastoral, qui fait du roi un berger protégeant le « pauvre peuple », fondement de la société, des loups qui le tondent ou l'écorchent ; ce discours, qui résonne d'Eus-

53. *Fêtes de la Renaissance*, éd. J. JACQUOT, t. III, 1975 ; L.M. BRYANT, « L'entrée royale à Paris au Moyen Age », *A.E.S.C.*, 1986, n° 3, p. 513 ; J. BLANCHARD, « Les entrées royales, pouvoir et représentation du pouvoir à la fin du Moyen Age », *Littérature*, 1983, n° 50, pp. 3-14.

54. Voir les participations de Bernard CHEVALIER, à la 5e et à la 6e conférences du C.N.R.S. sur la genèse de l'État moderne (éd. J.P. GENET, 1987 et 1988), *Genèse de l'État moderne : Prélèvement et Redistribution*, et *La Ville, la Bourgeoisie et la Genèse de l'État Moderne*.

55. B. GUENÉE, F. LEHOUX, *op. cit.*, p. 131.

tache Deschamps et Jean Gerson à La Noue et Henri IV[56], entretient des rapports étroits avec le genre de la pastorale. On a là tout un ensemble de traits, référence au « pauvre peuple » dans les ordonnances royales, image du roi-berger, utilisation politique de la pastorale, qui autorisent à voir dans cette étape de la constitution de l'État moderne, son âge « pastoral »[57]. Or le thème de Bon Temps est impliqué dans ce programme ; parce qu'il est lié au prince :

« Or avons nous le bon temps Pour mener joye et lïesse ; Tous sont du roy très contentz, Qui prudence a et saigesse. Par sa clémence et largesse Il gaigne l'amour de tous... Quant viendra le bon temps, Cil qui fuyoit debatz ? Il rendoit gens contentz...[58] »

parce qu'il se situe sur un axe temporel (conjonction, disjonction, conjonction) qui n'est autre que celui de l'âge d'or de la pastorale ; parce qu'enfin il semble bien que ce soit d'abord dans le cadre des pastorales que Bon Temps ait pris quelque consistance : dans le *Pastoralet* (1422-1425)[59] et dans les intermèdes pastoraux des Mystères, la *Passion* d'Arnoul Gréban[60] et le mystère du *Viel Testament*[61]. On le retrouve d'ailleurs dans la bergerie des *Vigiles de Charles VII* de Martial d'Auvergne (1483)[62] et dans la pastorale politique de *Mieulx que devant* (1486), dont l'argument est très voisin de la moralité du *Petit et du grand*[63], qui traite du retour de l'âge d'or.

La pastorale, à partir de Deschamps et de Froissart, se prête particulièrement, comme l'a montré Joël Blanchard, à un traitement politique, que ce soit dans la glorification ou dans la satire. Le modèle pastoral joue donc un double rôle : enjoliver le présent en lui donnant une valeur mythique ; mais surtout opposer un lieu clos de bonheur paisible, échappant au mal et confondu le plus souvent avec l'âge d'or et le règne de Saturne, aux malheurs du temps présent ; la fic-

56. La figure du roi-pasteur, apparue, semble-t-il chez Gerson (éd. GLORIEUX, t. VII, n° 398, 1405, p. 1160), relève de ces transferts de modèles de l'Église à l'État, dont parle Jacques VERGER dans *État et Église dans la genèse de l'État moderne* (éd. J.-P. GENET et B. VINCENT, Madrid, 1986) ; sur le roi comme prélat, voir P. LEWIS, *La France à la fin du Moyen Age*, Paris, 1977, p. 135 ; sur le thème du « pauvre peuple », voir ma thèse, *op. cit.*, pp. 252-259.

57. La réflexion sur le « pouvoir pastoral » avait été abordée, dans une perspective différente, par Michel FOUCAULT, dans ses cours du Collège de France sur « la gouvernementalité », en 1977-1978 ; voir *Résumé des cours*, Julliard, 1989, p. 100.

58. 1524-1525, dans E. LANGLOIS, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, 1902, pp. 272 et 282.

59. Crier « Bon tamps ! Bon tamps ! pour eslecier (mettre en liesse) les esbatans » : éd. J. BLANCHARD, Paris, 1983, v. 4909.

60. 1458, éd. O. JODOGNE, Bruxelles, 1965-1983, v. 4670 et 4681.

61. 1450-1480, éd. J. DE ROTHSCHILD et E. PICOT, 1878-1891, t. II, pp. 186-188, v. 13300 suiv. ; voir J. BLANCHARD, *Pastorale, op. cit.*, p. 275.

62. Fol. D III-D V, de l'éd. de 1505.

63. *Moralité à cinq personnages*, déb. 1484, éd. J. BLANCHARD, Genève, 1988.

tion d'un *locus amoenus* est ainsi replacée face au temps de l'histoire, soit pour montrer le déclin des anciennes valeurs et la destruction d'un bonheur passé, soit pour appeler à leur restauration. Du même coup s'ouvre un espace décalé, où la parole face au pouvoir devient possible ; le berger qui l'occupe a pour fonction de glorifier la *simplicitas* face aux désordres du temps présent ; mais l'héritage des interprétations chrétiennes de Virgile et d'Ovide et des bergers de Bethléem fait aussi de lui, de par son innocence même, le dépositaire des plus grands mystères et le prophète de l'avenir. Dans ce double rôle, le berger est singulièrement proche du fou des sotties, qui bénéficie d'une « exterritorialité » comparable. Tous deux sont par ailleurs friands des dernières nouvelles et, par là, support idéal à la mise sur la place publique de la vie politique la plus contemporaine. Nous comprenons mieux alors la proximité de certaines pastorales avec la sottie[64], ou l'intervention d'un berger dans la sottie-moralité de *Mestier, Marchandise, et le Temps qui court*[65], qui ne souhaite que « sancté et petit bon temps » ; les bergers d'Arnoul Gréban ne parlaient pas d'autre chose ; la figure du berger sert ainsi de premier support à l'apologie de la pauvreté joyeuse, qui sera reprise par les « galants sans souci » des sotties, nous l'avons vu, pour ouvrir la fête.

La pastorale fournit une première clé pour comprendre la genèse du thème de Bon Temps. Mais pour saisir celle-ci dans son ensemble, il nous faut à présent pénétrer dans le *laboratoire allégorique,* ce que l'époque appelait « moraliser », et qui a permis l'émergence de la figure théâtrale.

De la formule langagière à la figure du joyeux drille

La fin du Moyen Age adore les figures allégoriques, dont elle peuple les moralités, mais aussi les sotties. Or certaines de ces figures ne sont que la transposition sur la scène d'expressions courantes ; le langage, ici, sert de base non seulement à la personnification, mais aussi à l'intrigue[66]. C'est ce qui s'est passé pour Bon Temps.

Au départ, le bon temps apparaît dans le formule *avoir bon temps*, en même temps il est associé au mois de mai[67] et opposé au *chier temps*, au temps où tout enchérit[68], c'est-à-dire qu'il renvoie déjà au printemps et à l'annonce des bonnes récoltes. Mais le prin-

64. J.C. AUBAILLY, *op. cit.*, p. 339 et p. 520, n° 70.
65. 1439 ?, ds E. FOURNIER, *op. cit.*, p. 46.
66. W. HELMICH, « La moralité », dans *Le théâtre au Moyen Age*, éd. G.R. MULLER, Montréal, 1981, pp. 213-216.
67. *Roman de la Rose*, éd. D. POIRION, Paris, 1974, v. 571 ; *Pastoralet, op. cit.*, v. 946 ; *Mieulx-que-devant*, dans Fournier, *op. cit.*, p. 55, v. 21.
68. *Renard le contrefait*, 1319-1342, éd. G. RAYNAUD et H. LEMAÎTRE, 1914, v. 632 ; voir aussi *Sone de Nansay*, fin XIIIe siècle, cité dans le dictionnaire d'ancien français de TOBLER et LOMMATZSCH (à « tens »).

temps, c'est aussi le temps de la jeunesse amoureuse, dont on se souvient[69]. Le langage nous place donc d'emblée dans l'alternance présence/absence, sur l'axe temporel passé/présent (futur) et dans le voisinage de la fête. Le soubassement sémantique qui va permettre la formation de l'allégorie, est en place : regretter/désirer, disparition/retour (« revenir »)[70]. Celui qui le premier saute le pas, semble être Charles d'Orléans[71]. Mais le récit mythique de la disparition de Bon Temps reste à inventer ; trois éléments ici ont dû jouer : l'image christique, présente dans le *Viel Testament*, le parallèle avec Bacchus et Carnaval, et le support formel de la déploration funèbre : on pleure la mort de Bon Temps, avant d'apprendre, ô bonheur, qu'il n'a fait que s'absenter ; cette idée, présente dans la farce de *Faute d'argent* et la sottie genevoise de 1523, se trouve déjà dans la première de nos sotties, le *Jeu* de 1472, qui semble bien marquer l'expérimentation encore tâtonnante de notre thème[72].

Comment, par rapport à ce processus de mise en place de l'allégorie, intervient le personnage de Roger Bon Temps ? Son apparition dans les textes (en 1457) précède celle de l'allégorie dans le théâtre ; il lui est associé dans la *Bergerie de Mieulx que devant*, mais il ne représente pas l'âge d'or, tout au plus celui qui ouvre la fête, qui précède le cortège : « Roger Bon Temps je vois(vais) suyvant, Faisant chapeaulx de fleurs nouvelles », dit Mieulx-que-devant, et les bergers, représentant le peuple, se mettent à sa suite ; mais le Bon Temps, qu'ils recherchaient, demeure dans l'avenir. La vraie nature du personnage apparaît dans *le Livre du cuer d'amour espris*, de René d'Anjou (1457), la moralité de l'*Omme pecheur* (1494) et les *Propos rustiques* de Noël du Fail (1547)[73] : c'est celle d'un homme qui suit son plaisir, s'abandonne aux joies d'une vie simple et sait éviter les soucis, celle d'un Bon Temps d'avant la moralisation, où nous retrouvons la proximité de la fête, mais aussi une position d'exterritorialité, très voisine de celle de Franc Gontier, des bergers ou de ces

69. *Roman de la Rose, op. cit.*, v. 12936 ; VILLON, *Testament*, vv. 487, 525.

70. E. DESCHAMPS, *Œuvres*, éd. G. RAYNAUD et DE QUEUX DE SAINT HILAIRE, Paris, 1878-1904, t. II, p. 84 : « Prince, qui veult que le bon temps reviengne, les trois estas en bonnes meurs repringue ».

71. Avant 1460 ; *Poésie*, éd. P. CHAMPION, Paris, 1971, t. I, pp. 131-135.

72. Ce que semble indiquer son caractère *atypique* dans notre corpus : on y parle du bon temps et non de Bon Temps ; les « Dames » qui le retiennent n'ont rien à voir avec Faute d'argent ou Chère Saison ; les « gens d'armes » n'y ont pas le rôle habituel. Si notre thème trouve bien ici sa première formulation, l'hypothèse avancée par Colette Beaune, d'un lien avec la Bourgogne, devient tout à fait plausible, du moins à l'origine.

73. RENÉ D'ANJOU, *Livre*, éd. S. WHARTON, Paris 1980, p. 183 ; sur l'*Omme pécheur*, voir W. Helmich, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, I, Tübingen, 1976, pp. 74-75 ; DU FAIL, dans *Conteurs français du XVIe siècle*, éd. P. JOURDAN, Paris, 1956, pp. 608 et 612. Sur Roger Bon Temps, voir Henri ESTIENNE, *Deux dialogues du nouveau langage français italianizé*, 1578, éd. P.M. SMITH, Genève, 1980, p. 428 ; FLEURY DE BELLIGEN, *L'étymologie ou explication des proverbes françois*, 1656, p. 9 ; et Littré.

« galans sans souci », dont nous avons vu que la pauvreté joyeuse ouvrait la fête : nous sommes ici tout proches d'une autre figure, celle du « gale bon temps »[74], où se révèle une des virtualités de l'image du joyeux drille : que le plaisir et la folle dépense mènent à la ruine et à la misère. Roger Bon Temps participe de cette malédiction de la fête, lorsqu'elle déborde indûment dans la vie de tous les jours : « rogiers bon temps qui ne pensent a tumber es inconveniens et necessitez qui leur peuvent venir et dangier ou peuvent estre le demourant de leur vie »[75].

L'insouciance, nécessaire à la fête, est aussi ce que la société condamne dans la « jeunesse folle » ; mais qui jouait les sotties, sinon les « abbayes » de jeunesse ? De la moralisation, nous avons vu par ailleurs qu'elle était aussi un dispositif de sortie de la fête.

Il existe donc une ambivalence fondamentale de la figure de Roger Bon Temps, qui disparaîtra dans la seconde moitié du XVIe siècle, lorsqu'elle se cantonnera dans l'image négative du fêtard incorrigible ; mais une page sera alors en voie d'être tournée, celle d'une culture populaire, centrée sur la fête et qui, dans l'ambivalence acceptée, laissait sa place au bon temps.

Dans le vieux débat sur les rapports entre littérature et histoire, il y avait quelque gageure à prendre un détail, une allégorie apparaissant dans quelques pièces théâtrales, autour de 1500, et à reposer, à partir de là, la question de la genèse de l'État moderne dans son rapport à la fête. D'autant que le programme politique de la sottie, à vouloir contourner la censure, manque souvent de clarté et de cohérence ; mais cela n'empêche pas celle-ci de jouer, de par son existence même, un rôle politique. Au cœur de la fête, le théâtre ; au cœur du théâtre une figure de la fête, qui va servir de support à un chantage où la fête devient objet négociable, mais aussi à une opération de moralisation, qui vise le consensus social ; il y a encore autre chose : Bon Temps, ici, vient d'ailleurs, de l'âge d'or de la pastorale, et va servir à mettre en perspective, en particulier, l'avènement du jeune roi et le renouveau printanier. Bon Temps est donc d'abord, au niveau politique de la sottie, une opération sur le souhaitable, le rêve, et le possible, le réel : mais il est aussi une manière de piéger le pouvoir par le folklore. Les « intermédiaires culturels », qui sont ici les basochiens, les groupes de jeunesse, les bourgeoisies urbaines, manipulent la fête afin d'y impliquer l'État mais aussi le peuple, dans un consensus qui n'est autre que l'accord entre le roi et les bonnes villes, qu'a si bien décrit Bernard Chevalier. Mais cette manipulation

74. Caractérise l'espace franco-provençal : « galan bon tin », moralité de *Tot jor dehet*, vers 1520, éd. P. AEBISCHER, « Quelques textes du XVIe s. en patois fribourgeois », *Archivum Romanicum,* IV, 1920, v. 10 et p. 345 ; voir aussi le dictionnaire de la langue française du XVIe s. d'E. Huguet.

75. *Le droit chemin de l'opital*, de Robert DE BALSAC, vers 1500, rééd. P. ALLUT, *Étude biographique et bibliographique sur Symphorien Champier,* Lyon, 1859, p. 126.

n'est possible que parce que la période considérée est aussi celle d'une intégration du folklore à la haute culture, ce *continuum*, dont Rabelais reste le meilleur exemple. Bon Temps témoigne donc à sa manière d'une étape particulière dans la genèse de l'État moderne, cette préhistoire de l'absolutisme, où la bourgeoisie face au pouvoir utilisait « la culture populaire comme enjeu »[76] et faisait de l'âge d'or quelque chose de négociable.

76. Voir les remarques suggestives de Martine GRINBERG sur « La culture populaire comme enjeu : rituels et pouvoirs (XIVe-XVIIe s.) », dans *Culture et Idéologie dans la Genèse de l'État Moderne,* Rome, 1985.

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 207-221

Laura NERI

CULTURE ET POLITIQUE À SIENNE AU DÉBUT DU XIVe SIÈCLE : LE STATUT EN LANGUE VULGAIRE DE 1309-1310

« Questo constoduto fue volgarizato et scritto per me Ranieri Ghezi Gangalandi notaio, di comandamento de' signori camarlengo et Quatro Proveditori del Comune di Siena, cioè la metià al tempo di frate Iacomo de l'Umiliati camarlengo et de Grifo Manieri, Neri di missere Gabriello de' Piccoliuomini et di Guido di missere Niccolò de' Malavolti et di Bonaventura Bartolomei de' Marzi, Quattro Proveditori del detto Comune ne sei ultimi mesi correnti anni Domini MCCCVIIII ; et l'altra metià al tempo di frate Bartalomeio de' li Umiliati Camarlengo et di Renaldo di missere Gisberto Marescotti et di Niccolò Spinelli et di Gontieri di missere Goro et di Guido Biadetta, Quatro Proveditori ne li primi sei mesi correnti anni Domini MCCCX, indictione VIII, secondo la forma de' Capitoli del Constoduto del Comune di Siena, nel quale si contiene che li detti Camarlengo et .iiij. proveditori sieno tenuti volgarizare et scrivere uno constoduto volgare, et che esso constoduto debia stare legato ne la Biccherna acciоché ciascuno che [...] accioché le povare persone et l'altre persone che non sanno gramatica, et li altri e quali vorrano, possano esso vedere et copia inde trare et avere a loro volontà. »

« Ce Statut a été traduit en langue vulgaire et écrit par moi Ranieri Ghezi Gangalandi, notaire, sur ordre de messieurs le trésorier et les quatre proviseurs de la commune de Sienne ; la moitié du travail a été accomplie au temps de frère Giacomo des Umiliati, trésorier, de Grifo Manieri, de Neri fils de messire Gabriello des Piccolomini, de Guido fils de messire Niccolò des Malavolti, et de Bonaventura Bartolomei des Marzi, les quatre proviseurs de la dite Commune dans les six derniers mois de l'année du seigneur MCCCVIIII ; l'autre moitié au temps de frère Bartolomeo des Umiliati, trésorier, de Renaldo fils de messire Gisberto Mariscotti, de Niccolò Spinelli, de Gontieri fils de messire Goro et de Guido Biadetta, les quatre proviseurs dans les six premiers mois de l'année du seigneur MCCCX, indiction VIII, conformément aux articles du Statut de la Commune de Sienne dans lesquels il est précisé que le trésorier et les quatre proviseurs mentionnés ci-dessus sont tenus de faire traduire et écrire un statut en langue vulgaire, et que le dit statut doit être déposé à la Biccherna [...] pour que les pauvres et les autres personnes qui ne savent pas le latin, et tous ceux qui le veulent, puissent le consulter et le recopier s'ils le désirent[1]. »

Voilà les premières phrases du Statut de la Commune de Sienne, le Statut urbain traduit en langue vulgaire dans les années 1309-1310. Ailleurs il était spécifié que le Statut devait être écrit « en langue vulgaire, en bonnes grosses lettres, bien lisibles et bien formées, sur du bon parchemin (...) »[2]. Le bref préambule nous présente tous les éléments qui définissent l'opération : l'auteur, les initiateurs, l'époque, les modalités, et surtout les motivations d'un effort et d'un travail linguistique et juridique d'une grande importance dans le milieu culturel de l'Italie communale.

La ville de Sienne, au début du XIVe siècle, est dominée par l'oligarchie marchande des Neuf, la « mezana gente », qui a tenu le pouvoir entre 1287 et 1355 ; ce gouvernement « populaire »[3] a exclu du pouvoir exécutif communal les familles des magnats ; la ville a pris durant cette période de grande floraison culturelle et artistique l'aspect urbain que nous lui connaissons aujourd'hui et a étendu largement sa domination territoriale. Dans ce contexte naît l'expérience de traduction du Statut, un travail audacieux et précurseur.

Nous ne présentons ici ni un essai de linguistique[4], ni une étude juridico-institutionnelle[5] ; ce qui nous intéresse avant tout, c'est de donner une idée du climat social dans lequel mûrit cette expérience, par le biais des personnes qui l'ont voulue et qui l'ont menée à bien. Nous sommes pleinement conscients que notre réflexion, loin d'épuiser la question, demanderait au contraire une recherche plus approfondie des réalités sociales, professionnelles et politiques qui sont le fondement de l'œuvre et qui, pour Sienne, n'ont été étudiées que très partiellement[6].

1. *Il Costituto del Comune di Siena volgarizzato l'anno MCCCIX-MCCCX*, édité par A. Lisini, Sienne 1903, préface, p. 1 ; et dist. I, rubrique CXXXIV, pp. 126-127. La rubrique est aussi dans *Archivio di Stato di Siena* (désormais abrégé *A.S.S.*), *Biccherna* 1, f. 39 r.

2. *Il Costituto volgarizzato*, dist. I, r. CXXXIV, p. 126.

3. « Populaire », ici et dans cet article, s'entend au sens politique de parti de la bourgeoisie fortunée (*popolo grasso*).

4. Teresa Poggi Salani de l'Université de Sienne termine actuellement une étude très attendue sur les origines de la langue utilisée dans la documentation publique siennoise ; elle a travaillé particulièrement sur le Statut.

5. Dans U. Mondolfo « La legislazione statutaria senese dal 1262 al 1310 », *Studi Senesi*, XXI, 1904, pp. 231-256, sont examinées les différences entre ce Statut et les précédents.

6. Des études plus approfondies sur l'oligarchie des Neuf ont été conduites par William Bowsky, que nous citerons à plusieurs reprises. Pour le notariat siennois des XIIIe-XIVe siècles : U. Morandi, « Il notaio all'origine del Comune medievale senese », dans *Il notariato nella civiltà toscana, Atti di un convegno* (mai 1981), Rome, 1981, pp. 311-336, G. Catoni, « Il collegio notarile di Siena », *ibid.*, pp. 337-363, O. Redon, « Quatre notaires et leurs clientèles à Sienne et dans la campagne siennoise au milieu du XIIIe siècle » dans *Mélanges de l'École Française de Rome, M.A.* 85, 1973, pp. 79-141 ; pour les Cisterciens et leurs rapports avec la commune siennoise : A. Canestrelli, *L'abbazia di San Galgano*, Florence, 1896, réimpression, Pistoia, 1989 et G. Amante-A. Martini, *L'abbazia di San Galgano, un' insediamento cistercense nel territorio senese*, Florence, 1969.

La langue vulgaire dans les documents publics

En mai 1309, les Treize Correcteurs des Statuts de Sienne[7], chargent le Trésorier et les Quatre Proviseurs de la Biccherna, la magistrature économique et financière de Sienne, de faire faire un nouveau statut en langue vulgaire suivant les prescriptions que nous avons lues dans le préambule. La traduction de 1309-1310 est réalisée d'après les normes statutaires de 1296, qui pour l'essentiel remontent aux Trente-six, le gouvernement qui avait précédé les Neuf. Le texte avait déjà été mis à jour en 1288 et, en 1296, le Statut avait été amplifié et réorganisé par les soins d'Ercolano d'Osimo, juge de Bernardo des Varano, de Camerino. Cette dernière version, avec des additifs ultérieurs, resta en vigueur jusqu'en 1334 ; elle a servi de texte de base pour la traduction de 1309-1310 qui est répartie en deux volumes, comprend six parties — ou « distinctions » — et compte au total 1 930 rubriques[8].

Le Statut a été conservé parmi les documents des Archives des « Riformagioni »[9] de la Commune de Sienne jusqu'au XVII[e] siècle ; à la fin du siècle dernier, Scipione Bichi Borghesi, alors directeur des Archives d'État de Sienne, récupéra les volumes qui avaient été égarés dans une maison privée siennoise et les rendit aux Archives, où ils se trouvent encore aujourd'hui[10]. En 1903, Alessandro Lisini en acheva l'édition, qui n'a jamais été remise sur le métier et reste encore très utile, même si, du point de vue philologique, elle est peu adaptée aux complexités de l'œuvre.

Aux XIII[e] et XIV[e] siècles, on assiste à un grand mouvement de traduction en langues vulgaires[11], appliqué d'une part, dans le domaine

7. Les Treize Correcteurs constituaient un service qui avait la charge de revoir annuellement les Statuts pour y introduire les nouvelles modifications proposées par le Conseil Général de Sienne, *Costituto volgarizzato*, p. 12.

8. *Il Constituto Volgarizzato*, pp. 12-13. Après les décrets pontificaux et impériaux contre les hérétiques, la première « distinction », I, contient des mesures relatives à la constitution et à l'administration de l'État (ex. services, officiers, charges etc.) ; II, les matières civiles et commerciales et le Statut des *Consuls du Plaid*, c'est-à-dire les magistrats préposés à la protection des pupilles, les mineurs sous tutelle ; III, les normes pour la construction, la propreté et l'hygiène de la ville et des faubourgs, ainsi que pour la chasse et la pêche ; IV, les droits et franchises concédés aux officiers publics, les représailles et les citoyens extérieurs (*cittadini selvatici*), c'est-à-dire habitant le contado ; V, la délinquance et la répression des délits. Et enfin, VI, comprend le Bref des Neuf gouverneurs et du Juge syndic, c'est-à-dire les magistrats qui étaient chargés respectivement de la direction et de l'administration de l'État.

9. À Sienne, les « Riformagioni » sont les actes de l'administration publique.

10. *Il Costituto volgarizzato*, *op. cit.*, pp. 17-18. L'actuelle désignation est *A.S.S., Statuti di Siena 19 e 20.*

11. Pour les traductions des XIII[e] et XIV[e] siècles on peut toujours voir utilement C. SEGRE, « I volgarizzamenti del Due e Trecento » dans *Lingua, stile e società* (1953), Turin, 1961, pp. 19-77, et le classique B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Florence, 1960-1978, pp. 151-155. Voir aussi l'œuvre plus récente de F. BRUNI, *L'Italiano, elementi di storia della lingua e della cultura*, Turin, 1987, qui contient une ample bibliographie, remise à jour.

littéraire, aux œuvres de l'antiquité classique[12], d'autre part, en matière religieuse à la Bible et à d'autres ouvrages. Les Ordres Mendiants donnèrent une forte impulsion à l'expression culturelle en langue vulgaire et à la langue elle-même[13]. Plus encore, les traductions d'œuvres juridiques et rhétoriques donnèrent naissance à une tradition et à une école notable, depuis les traités sur la fonction de podestat et les formulaires de lettres publiques adaptés en langue vulgaire par Guido Faba d'après les normes classiques de l'*ars dictandi*[14], jusqu'aux traductions des œuvres de Cicéron. Avec ces dernières le courant d'études des textes classiques se greffe sur celui des œuvres rhétoriques et juridiques, ceci grâce à Guidotto de Bologne et à Brunetto Latini[15]. Cette opération a été décisive car la culture juridique exigeait une concordance sans ambiguïté entre le latin et la langue parlée.

Quand la bourgeoisie arrive au pouvoir dans les gouvernements communaux et lutte pour l'affirmation du « Popolo », la production littéraire, juridique et rhétorique — à laquelle était depuis toujours réservé le latin — sort enfin de l'école et est rendue accessible au public[16]. De nouveaux modes de communication sont à l'essai, notamment dans la région toscano-émilienne, dans les grands centres de culture comme Bologne, siège d'une des plus importantes écoles juridiques d'Europe, où enseignent de grands juristes comme Boncompagno de Signa, Bene de Lucques, Ranieri de Pérouse, Guido Faba, mais aussi à Florence et à Sienne, l'une et l'autre siège d'un important « studium » universitaire. À cette époque l'usage de la langue parlée s'étend aussi à la documentation publique : de nombreuses propositions de loi et des délibérations communales, sont présentées en langue vulgaire puis transcrites en latin, de même les actes des procès, la législation statutaire et aussi les traités officiels entre les villes[17]. En ce qui concerne la production statutaire, il était particulièrement opportun de la rendre accessible et utilisable à un grand nombre de personnes à tous les niveaux sociaux, par la traduction en langue vulgaire. Mais, dans une langue chaotique et encore en formation, la traduction posait des problèmes,

12. F. MAGGINI, *I primi volgarizzamenti dei classici latini*, Florence, 1952 ; C. SEGRE, « I volgarizzamenti del Due e Trecento », *loc. cit.*, pp. 52-53.

13. Depuis les dispositions prises par le Concile de Tours en 813, l'Église avait choisi ce parti ; cf. C. DELCORNO, « Predicazione volgare e volgarizzamenti », *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes (M.E.F.R.M.)*, 89, 1977, pp. 679-689, et V. COLETTI, *L'éloquence de la chaire. Victoires et défaites du latin entre Moyen Age et Renaissance* (1983), trad. fr. Paris, 1987.

14. La *Gemma Purpurea* et les *Parlamenti ed Epistole* ; A. CASTELLANI, « Le formule volgari di Guido Faba », *Studi di filologia italiana*, XIII, 1955, pp. 5-78.

15. C. SEGRE, « I volgarizzamenti del Due e Trecento », *loc. cit.*, pp. 52-54 et *La prosa del Duecento*, éd. M. MARTI et C. SEGRE, Milan-Naples, 1959.

16. C. SEGRE, « Volgarizzamenti », *loc. cit.*, pp. 51-52.

17. Par exemple, le traité de paix de 1328 entre Pise et Florence, B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Florence, 1960, 1978 (5e édit.), p. 199.

d'où le retard de plusieurs grands centres urbains [18] : Pérouse n'a eu qu'en 1342 un statut en italien, Ascoli en 1377, Florence en 1356.

L'expérience statutaire siennoise de 1309-1310 se place dans ce cadre. Elle doit être considérée à la lumière des tendances culturelles de son temps, mais elle était aussi le résultat direct de nombreuses expériences proprement siennoises, qui constituent une longue suite de tentatives pour adapter la langue toscane aux différents aspects de la documentation publique et privée. En 1231 déjà, des livres de la *Lira* — le système de déclaration des revenus des citoyens — sont rédigés en langue vulgaire [19]. Les Statuts de l'Art des Bouchers remontent à 1288 [20], à 1298 ceux du puissant Art de la Laine, secteur de pointe de l'économie communale qui employait des centaines de personnes, à tous les niveaux, depuis les riches drapiers jusqu'aux plus humbles des travailleurs, tous étant tenus de connaître les lois qui réglaient chacun des secteurs de la production et du commerce de la laine [21]. Le Statut de la Gabelle des péages, rédigé en latin entre 1273 et 1298 [22], a été traduit en 1301-1303 ; il énumère les tarifs et les taxes pesant sur les marchandises transportées et commercialisées. Toujours en 1303, on entreprend la traduction du statut de la Plaine du Marais d'Orgia, qui datait de 1210 environ, et qui réglementait les rapports entre les propriétaires fonciers réunis en société pour l'exploitation des terres de la zone marécageuse au sud-ouest de Sienne [23]. La Biccherna tient en langue vulgaire les registres des recettes et des dépenses de la Commune à partir de 1302, tout en en conservant un exemplaire en latin [24]. Et le chapitre de l'Hôpital de Santa Maria della Scala, le grand établissement hospitalier et caritatif de Sienne, qui constitue, entre les XIIIe et XIVe siècles, un énorme patrimoine immobilier et qui emploie et vient en aide à un grand nombre de personnes, ordonne dès 1305 la traduction de ses Statuts [25]. L'utilisation de la langue vulgaire est attestée dans les textes préliminaires aux procès-verbaux des délibérations du Conseil

18. F. CARDINI, « Alfabetismo e cultura scritta nell'età comunale : alcuni problemi » dans *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*. Séminaire Pérouse 1977, Pérouse, 1978, pp. 147-186, p. 171.

19. Les deux listes de la *Lira*, la première de 1231-32 et la seconde de 1235, sont transcrites par A. CASTELLANI dans *La prosa italiana delle origini. I. Testi toscani di carattere pratico. II. Facsimili*, Bologne, 1982, pp. 65-76 et 81-142.

20. « Statuto dell'Università ed Arte dei Carnaiuoli della città di Siena (1288-1361) », dans *Statuti senesi scritti in volgare ne' secoli XIII e XIV*, éd. L. Banchi et F. Polidori, Bologne, 1863, vol. I, pp. 65-125.

21. « Statuto dell'Università ed Arte della Lana di Siena (1298-1309) » dans *Statuti senesi scritti in volgare ne' secoli XIIIe XIV*, *op. cit.*, vol. I, pp. 127-384.

22. « Statuto della Gabella e dei Passaggi dalle porte della città di Siena (1301-1303) » dans *Statuti senesi...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 1-71.

23. « Statuto della società del piano del Padule d'Orgia (1303-1375) » dans *Statuti senesi...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 73-153.

24. *A.S.S.*, *Biccherna 116*, 1302, premier semestre.

25. « Statuto dello Spedale di Santa Maria della Scala », dans *Statuti senesi...*, *cit.*, vol. III, à la rubrique 129, p. 119 ; la rubrique est reportée dans les Statuts de 1318, *A.S.S.*, *Spedale I*, f. 48 rv.

Général, l'assemblée des représentants des citoyens[26], et dans les sessions des débats judiciaires[27].

Les notaires traducteurs

Aux toutes premières années du XIVe siècle encore, nous trouvons un important témoignage de la diffusion de la langue toscane dans la documentation privée ; il s'agit du formulaire de Pietro di Giacomo [28] ; le notaire, proche du milieu de la Biccherna et des grandes familles de magnats, transpose en langue parlée les contrats les plus courants (ventes, dots, etc.), destinés à des personnes qui n'étaient pas nécessairement alphabétisées. L'habitude d'utiliser des formules en langue courante pour faire comprendre la signification d'un acte aux parties concernées n'était pas nouvelle, ni originale : nous en avons des exemples datant du Haut Moyen Age[29] ; plus tard nous trouvons la traduction ombrienne de quelques formules de l'*Ars Notaria* de Ranieri de Pérouse, du XIIIe siècle[30], et celles contenues dans le minutier de ser Ciuccio di Dardo d'Arezzo, qui date du début du XIVe siècle[31]. Les formules de Pietro di Giacomo reflètent fidèlement les modèles contemporains de rédaction des minutes, qui comprennent les éléments essentiels d'un contrat, notés au cours d'une rencontre préliminaire du notaire avec les parties intéressées et puis transférés dans un registre approprié, le minutier, d'où ils pouvaient éventuellement être recopiés sur parchemin[32]. La rédaction finale de la minute devait être approuvée par les intéressés, et c'est en cette phase que le support de la traduction pouvait se révéler nécessaire. Pietro di Giacomo illustre un haut niveau de l'exercice du notariat à Sienne, et le milieu notarial dans ces

26. Beaucoup d'exemples dans *Chartularium studii senensis*, éd. G. Prunai, I, Sienne, 1942, pp. 148, 150, 153, 198, 214, 236, 253, 353, 354, 370, 431, 454, où sont citées bon nombre de délibérations du Conseil Général entre XIIIe et XIVe siècles.

27. Par exemple, dans quelques procédures judiciaires qui nous sont parvenues des années entre 1298 et 1305, se trouvent des témoignages et des dépositions en langue parlée, transcrits ensuite en latin par les notaires des tribunaux, cf. *A.S.S., Podestà 5-11.*

28. Le formulaire, dans *A.S.S., Notarile Antecosimiano 7*, est en cours de publication par mes soins.

29. La procédure de relation entre le notaire et les clients est bien expliquée par F. BRUNI, dans *L'italiano, op. cit.*, pp. 193-194, où sont reproduites des formules bilingues de serments qui remontent au Xe siècle dans la région du Mont-Cassin.

30. E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli con prospetto grammaticale e glossario*, Città di Castello, 1912, pp. 393-409 et « Sulle formule volgari dell' "Ars Notarie" di Ranieri da Perugia », *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filosofiche*, 1, s. 5, 1905, pp. 268-281.

31. S. PIERI, « Formule notarili aretine del primo Trecento », *Studi di Filologia Italiana*, XXX (1972), pp. 207-222.

32. Fondamental sur les procédures de rédaction des minutes est G. COSTAMAGNA, « La triplice redazione dell'"instrumentum genovese" dans G. COSTAMAGNA, M. MAIRA, L. SAGINATI, *Saggi di manuali e cartolari notarili genovesi (XIII-XIV)*, Gênes, 1961, pp. 107 et sq.

premières années du XIVe siècle, fort de sa longue expérience dans le domaine de la communication et de la traduction des idées et des concepts dans la langue de ceux qui « ne savent pas le latin », a incontestablement apporté une contribution non négligeable à la « culture vulgaire ».

La traduction du Statut est le fruit d'un travail individuel et non d'une équipe ; la déclaration d'ouverture le précise bien : *Ce Statut a été traduit en langue vulgaire par moi Ranieri Ghezzi Gangalandi notaire*[33], et cela est confirmé par les paiements de ce travail, enregistrés dans les livres de la Biccherna : Ranieri reçoit deux paiements en monnaie siennoise, respectivement de 5 livres, le 26 avril 1309[34], et de 18 livres et deux deniers en juin 1310[35], probablement à l'achèvement du travail, comme d'ailleurs le prévoyait le Statut[36].

Ranieri Ghezzi Gangalandi

L'histoire du traducteur nous aide à mieux comprendre le milieu dans lequel a pris naissance son œuvre. Sa carrière fut exemplaire, probablement brève mais intense et remplie de charges prestigieuses. La documentation sur la vie et l'œuvre de Ranieri présentent beaucoup de lacunes ; nous avons des périodes très documentées et d'autres obscures. La famille de Ranieri appartenait sans doute à l'importante maison florentine des comtes de Gangalandi, attachés à la cause gibeline comme une grande partie de l'aristocratie traditionnelle à Florence, frappée donc à plusieurs reprises par les mesures dirigées contre les gibelins et les magnats[37].

33. *Costituto volgarizzato, op. cit.*, p. 1.

34. *A.S.S., Biccherna*, 122, f. 158 v : « Anco... V ...libre a Sere Neri Ganghalanda notario per alquanti ordinamenti e provisione che scrisse per volontà de Signori Nove, i quali scrisse in letara grossa di testo in uno statuto di chomune, avuta per pulicia de' Signori Nove. »

35. *A.S.S., Biccherna 123*, f. 298 r : *Item... xlviij libras... ij denarios Ser Nerio Ghecci Ganghalanda per scriptura statuti vulgaris comunis Senarum, quod scripsit in triginta duobus quaternis magnis pecudinis, ad rationem .***. soldorum denariorum pro quolibet quaterno et pro quinque lignuolis plus.*

36. On trouve un petit écart de date entre les paiements et les échéances ; le *Costituto volgarizzato*, dist. I, rubr. CXXXIV, pp. 126-127, prévoyait en effet l'achèvement de la première moitié du travail en décembre 1309, de la deuxième en juin 1310. Le premier versement, modeste, paye peut-être un travail préparatoire, *Costituto volgarizzato*, p. IV.

37. Ces mesures dispersèrent la famille dans des villes toscanes. Voir à ce propos : S. RAVEGGI, « Il regime ghibellino », dans *Guelfi, ghibellini e popolo grasso. I detentori del potere politico a Firenze nella seconda metà del Duecento*, par S. RAVEGGI, M. TARASSI, D. MEDICI, P. PARENTI, Florence, 1978, pp. 1-69, en particulier pp. 29 et 71 ; et P. PARENTI, « Dagli Ordinamenti di Giustizia alle lotte tra Bianchi e Neri », *ibid.*, pp. 243-321, en particulier pp. 261-262.

Il semble que quelques membres de cette famille s'étaient établis à Sienne dès le milieu du XIIIe siècle[38]. Le nom de Ranieri apparaît pour la première fois en 1297 sur les listes de la *Lira*[39], dans la paroisse de San Quirico de Castelvecchio, dans le « Terzo di Città », avec ses frères Lollo (ou Lello) et Mino, ce dernier étant désigné comme *lanaiolus* dans un document de quelques années postérieur[40]. La famille Gangalandi résidait d'une manière stable dans ce quartier depuis au moins une génération avant celle de Ranieri ; en 1282, en effet, Ranieri et Ghezzo, fils du feu Guido Gangalandi, respectivement l'oncle et le père de Ranieri, citoyens siennois, vendaient quelques immeubles, situés dans le même secteur, à Gerino fils du feu Montanino, membre d'une éminente famille siennoise[41]. Ce quartier de Sienne n'est pas particulièrement riche, mais on y trouve des propriétés et des propriétaires d'une certaine importance[42]. Ghezzo, le père de Ranieri, a épousé Necca, la fille de Diecildie, fils du feu Orlando, et sœur d'Orlando di Diecildie, deux notaires bien insérés dans le milieu communal, liés à l'entourage des Frères Franciscains[43]. Il est possible que le jeune Neri ait choisi le métier de notaire à cause de ses ascendances familiales. La famille de Ranieri comme celle de son frère Ghezzo habite aussi la même paroisse[44]. Il faut signaler en

38. *A.S.S., Diplomatico, Riformagioni,* 1259, 3 août, cette information a été relevée par R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, trad. it., Florence, 1957-1968, III, p. 662.

39. *A.S.S., Lira 7,* f. 133 v, 140 v, 143 v-144 r. En réalité, la liste de 1297 n'indique pas la somme imposable affectée aux contribuables, ce n'était sans doute qu'une liste préparatoire.

40. *A.S.S., Lira 10,* f. 103 r. Mino Ghezzi Gangalandi est probablement un autre que le Mino Ghezzi, notaire, qui a vécu dans les mêmes années ; en effet, le nom du premier n'est jamais précédé de « ser », titre appliqué aux notaires et qui précède toujours le nom du second.

41. *A.S.S., Diplomatico, Archivio Generale,* 1282, 12 novembre. Ce parchemin est d'une importance fondamentale pour reconstituer la généalogie de la famille puisqu'il contient le consentement à la vente des épouses respectives de Ranieri, de Ghezzo et de Sozzo, fils de Ranieri di Guido et cousin du traducteur.

42. D. BALESTRACCI et G. PICCINNI, *Siena nel Trecento. Assetto urbano e strutture edilizie*, Florence, 1977, p. 116.

43. Il reste de nombreux parchemins de Diecildie di Orlando et de son fils dans *A.S.S., Diplomatico, Archivio Generale, San Francesco, Riformagioni*. Les Franciscains, comme les Dominicains, remplissaient pour la commune de nombreuses missions de confiance et de responsabilité, comme la conservation des documents, la perception des taxes, des ambassades ; la commune pour sa part leur assurait une bonne protection juridique et économique. Toutefois, les services rendus à la commune par les frères mendiants n'avaient pas l'importance de ceux qui étaient confiés aux Cisterciens, peut-être à cause des interdits pontificaux ou à cause des liens politiques des Mendiants, qui pouvaient faire douter de leur impartialité. Voir B. SZABO' BECHSTEIN, « Sul carattere dei legami tra Ordini Mendicanti, le confraternite laiche dei penitenti ed il Comune di Siena nel Duecento », *M.E.F.R.M.*, 89, 1977, 2, pp. 743-747.

44. Les personnes de la famille sont : la veuve de Ranieri di Guido Gangalandi, Benvenuta fille du feu Piero, et ses fils Nuccio et Sozzo, fils du feu Ranieri Gangalandi. Nuccio a héberge aussi une certaine Sozza. *A.S.S., Lira 7,* f. 133 v, 140 v, 143 v-144 r.

outre que dans la maison de Ranieri habite une certaine Lucia, femme de Gione, classée comme « pauvre »[45].

Les premières informations sur l'activité professionnelle de Ranieri remontent à janvier 1301, quand est rédigé le testament de la femme de Ranieri de Baldinetto Mignanelli[46] ; en mai 1303, Ranieri est notaire de l'art de la Laine et comme tel rédige quelques additifs au statut de l'Art[47] ; il est fort possible qu'il ait été introduit par son frère Mino dans ce milieu qui dominait une activité professionnelle prestigieuse et commanda précocement des traductions. En 1307, Ranieri, en tant que parent des fils d'un certain Salvo Buonamichi, donne son consentement à la vente qu'ils effectuent en faveur du couvent des Cisterciennes de Santa Maria Novella de Sienne[48]. L'acte est rédigé avec une solennité exceptionnelle, et conclu en présence de deux consuls de la « Mercanzia », l'association des marchands siennois, d'un juge et d'un frère de San Galgano. Il se peut que Ranieri ait facilité de quelque manière la transaction de la propriété de ses parents en faisant intervenir ses relations haut-placées dans les milieux politiques siennois. En juin 1308, exactement du 19 au 23, nous le voyons chargé d'une tâche de haute confiance : il s'agit de la reconnaissance et de l'insertion solennelles des actes constitutifs du monastère cistercien de San Galgano, recopiés dans un « caleffo », livre des diplômes et privilèges de l'abbaye[49]. Ranieri y participe en qualité de « *iudex ordinarius et notarius publicus* » d'abord devant le tribunal du podestat Guglielmo de Plaisance, la cour judiciaire où l'on débattait les causes civiles, et puis devant la cour épiscopale en présence de l'évêque. C'est une expérience importante, qui nous permet d'établir un lien entre les milieux notariaux siennois les plus avancés et l'institution cistercienne, qui participait depuis plus d'un demi-siècle à la vie religieuse et communale citadine, en mettant à la disposition de la commune de Sienne ses meilleurs techniciens[50] en qualité de trésoriers

45. *A.S.S., Lira 7*, f. 144 v.

46. *A.S.S., Diplomatico, Sant'Agostino*, 1300, 14 janvier.

47. *A.S.S., Arti 61*, f. 5 et 8 r. C'est le statut publié par Banchi, *Statuti senesi scritti in volgare nei secoli XIII e XIV, op. cit.*

48. *A.S.S, Diplomatico, Trafisse di Siena*, 1307, 9 décembre.

49. Il s'agit de 69 diplômes ou privilèges pontificaux ou impériaux entre 1191 et 1302. L'autre notaire présent à la procédure est Ranieri d'Ugo Lodi. Aujourd'hui ce petit « caleffo » de San Galgano, contenant les actes constitutifs de l'Abbaye, se trouve à l'Archivio di Stato de Florence *(A.S.F., Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo 475, n. 290 bis)*. C'est le premier de la série des « caleffi » de San Galgano (*A.S.S., Conventi 161, 162, 163*) remontant aux années 1320 et contenant une série importante de contrats stipulés par l'abbaye du XII[e] au XIV[e] siècle, dont les originaux se sont perdus au cours des siècles, A. CANESTRELLI, *L'Abbazia di San Galgano, op. cit.*, pp. 7-8.

50. Le premier trésorier cistercien de la Biccherna est don Ugo, en fonction de 1257 à 1262, v. *A.S.S., Consiglio Generale 7*, f. 7-8 v, 10 r. Après un intervalle de 1263 à 1275 et à la suite des lois contre les magnats de 1271, les Cisterciens reprennent leur fonction de trésorier de la Biccherna jusqu'en 1350, en alternance avec les Umiliati, les Carmes et les Augustins, *Le Biccherne. Tavolette dipinte delle magistrature senesi dei secoli XIII-XVIII*, par L. BORGIA, E. CARLI, M.A. CEPPARI, U. MORANDI, P. SINIBALDI, C. ZARRILLI, Rome, 1984, pp. 7-8.

de la Biccherna. C'était une grande responsabilité qui témoigne de la crédibilité des Cisterciens près de la commune. À la fin XIII[e] siècle - début XIV[e] siècle, les Cisterciens commençaient à alterner dans cette fonction avec les frères Umiliati, un ordre très actif dans les villes italiennes du centre-nord, dans le secteur de la production drapière et la gestion des finances communales[51]. L'année avant la mise en œuvre de la traduction du Statut, Ranieri se voit encore confier une charge qui avait honoré les plus illustres représentants du notariat siennois depuis plus d'un demi-siècle, celle de notaire de la *Domus Misericordie* de Sienne une organisation confraternelle à vocation caritative fondée au milieu du XIII[e] siècle, très riche et puissante, et possédant un important patrimoine immobilier destiné à l'assistance[52]. Gérée par des hommes réputés, elle employait des gens de tous niveaux et entretenait des relations d'affaire avec d'autres institutions siennoises, comme l'Hôpital de la Scala, l'Opera del Duomo et le Monastère de San Galgano. Nous pensons que, par sa situation, elle favorisait l'échange des personnes et des techniciens et la circulation des expériences professionnelles. L'activité de Ranieri pour le compte de la *Domus*, est documentée par une série bien fournie de contrats[53], rédigés entre juin 1308 et juin 1309.

Puis vient en 1309-1310 la grande œuvre de la traduction du Statut. Le contrat de Ranieri avec la Commune de Sienne était très astreignant, puisque la totalité du travail devait être réalisée dans un temps très bref[54]. Après 1310, nous ne retrouvons que des citations sporadiques de Ranieri, qui ne permettent pas de conclure à une poursuite de son activité publique. Nous le voyons, en février 1311, s'acquitter d'une « presta » à la commune de Sienne[55] et, en juin de la même année, paraître comme témoin lors de l'établissement d'un contrat par son collègue Cecco di Conte[56] ; en septembre 1311 Ranieri, pour des raisons que nous ignorons, fait une procuration à ses frères Mino et Lello, et aux notaires ser Gano di Buonaventura,

51. L. ZANONI, *Gli Umiliati nei loro rapporti con l'eresia, l'industria della Lana ed i comuni nei secoli XII e XIII*, Rome, 1970, pp. 216-243.

52. G. CATONI, « Gli oblati della Misericordia a Siena », dans *La Società del bisogno. Povertà e assistenza nella Toscana medievale*, éd. G. PINTO, Florence, 1989, pp. 1-17.

53. *A.S.S., Diplomatico, R. Università*, 1308, 23 août ; 1308, 24 octobre ; 1308, 20 novembre ; 1308, 22 novembre ; 1308, 25 novembre ; 1308, 26 novembre ; 1308, 12 décembre ; 1308, 24 décembre ; 1308, 11 janvier ; 1308, 22 février ; 1308, 15 mars ; 1309, 4 avril ; 1309, 16 avril, 1309, 27 mai ; 1309, 12 juin ; 1309, 19 juin.

54. L'amende infligée aux officiers de la Biccherna qui ne respectaient pas les échéances convenues était de 10 lires siennoises par personne, *Costituto volgarizzato*, dist. I, rubr. CXXXIV, p. 126.

55. Il s'agit d'un prêt forcé de 2 lires, 7 sous et 8 deniers imposé aux citoyens de la Commune de Sienne. Dans ce document figurent le frère de Ranieri, Mino Ghezzi, drapier, pour 2 lires, 11 sous et 6 deniers, et Sozzo fils de Ranieri Gangalandi, pour 15 lires, 14 sous et 9 deniers, *A.S.S., Lira 10*, f. 84 r et 103 v.

56. *A.S.S., Notarile Antecosimiano 25*, f. 19 v, 1311, 3 juin.

ser Errigolo di Paolo et ser Mino Alberti[57] ; nous le retrouvons le 26 février 1312, de nouveau comme témoin pour un contrat établi par le même Cecco[58]. Dans la « Tavola delle Possessioni » de 1316-1320, le grand cadastre des propriétés des citoyens de Sienne et des habitants de son contado, établi à la demande des Neuf, Ser Neri Ghezzi est inscrit à Campriano comme propriétaire et résident alors que plusieurs membres de sa famille figurent à Sienne[59] . Aujourd'hui, la figure de Ranieri reste dans l'ombre, en retrait de l'histoire de la langue italienne, alors qu'elle avait été connue et son œuvre appréciée par les historiens et les savants pendant au moins les trois siècles qui ont suivi la traduction du Statut[60].

La culture politique siennoise

L'univers de Ranieri Ghezzi Gangalandi coïncide avec les sphères les plus progressistes et les organismes les plus prestigieux de la Commune siennoise, et c'est là que prennent corps le projet et la décision de traduire le Statut. La mission des Treize Correcteurs des Statuts est transférée à la Biccherna parce que ce service possédait les compétences nécessaires pour mener à terme l'opération ; la Biccherna joue un rôle essentiel dans la vie communale[61] et rallie autour d'elle des énergies humaines formées dans des milieux variés et à des écoles différentes. À la charge semestrielle des proviseurs (les Quatre) nous voyons alterner des membres de la « mezana gente », bourgeois et marchands proches des Neuf, et aussi, dans une proportion considé-

57. *A.S.S., Notarile Antecosimiano 9*, f. 24 v, 1311, 4 septembre. Le minutier est incomplet. *Notaio : Cecco di Conte.*

58. *A.S.S., Notarile Antecosimiano 9*, f. 27 v, 1311, 26 février.

59. *A.S.S., Estimo 104*, f. 67 rv, pour les propriétés de Mino, qui possède un patrimoine immobilier de 420 lires et 9 sous avec des terres et des maisons dans la zone de Santa Maria à Pilli et à Barontoli à l'ouest de Sienne ; sa mère Necca possède une terre de la valeur de 150 lires à Toiano dans la même zone (f. 473) — ce sont des patrimoines assez modestes ; bien plus importantes sont les propriétés du cousin Sozzo, qui possède des terres et des maisons dans le Val d'Arbia, au sud de Sienne, et une maison à Sienne dans le quartier de San Martino, le tout d'une valeur de 2 103 lires, 4 sous et 2 deniers (f. 82 r-86) ; Mina, la veuve de Nuccio, a des terres à Toiano et une maison dans la paroisse de San Quirico à Castelvecchio, le tout d'une valeur de 426 lires, 10 sous et 1 denier (f. 265 r). ASS, Estimo 71, f. 235 rv pour les propriétés de Ser Neri, 2 maisons et cinq terrains à Campriano, estimés à 267 livres et 14 sous.

60. Celso Cittadini, linguiste du XVIe siècle, avait ajouté des annotations en marge des livres de la Lira cités plus haut ; elles montrent qu'il connaissait bien le nom de Ranieri. D'autres témoignages sont donnés par G. TOMMASI, *Historie di Siena*, Venise, 1625, réimpr. Bologne, 1973, et G.A. PECCI, *Scrittori sanesi,* ms. A. VII.35, II, f. 32 v, de la Biblioteca Comunale degli Intronati de Sienne.

61. Sur les fonctions spécifiques, l'histoire et le fonctionnement de la Biccherna, voir *Archivio di Stato di Siena. Archivio della Biccherna del Comune di Siena. Inventario*, Rome, 1953, pp. IX-XVII.

rable, des membres des maisons exclues du pouvoir suprême, comme les Tolomei, les Piccolomini, les Salimbeni, les Squarcialupi, etc., magnats, banquiers, propriétaires d'immenses fortunes et de grands patrimoines immobiliers dans la ville et dans le contado. Les mêmes sont souvent désignés comme créanciers de la Commune siennoise, car ils étaient en mesure de prêter de fortes sommes d'argent[62]. À leur sort était souvent lié celui de leurs notaires de confiance, qui étaient le plus souvent issus des classes moyennes ou inférieures et dont l'activité professionnelle se déroulait dans les magistratures publiques[63]. La Biccherna avait elle aussi ses notaires, dont le travail consistait à rédiger les écritures relatives à cet office[64], à rappeler leurs obligations au trésorier et aux proviseurs et à relever leurs infractions[65]. Quant aux trésoriers, nous avons vu que c'étaient les Cisterciens de l'Abbaye de San Galgano qui remplissaient cette fonction ; leur rôle au sein des organismes siennois n'a pas encore été étudié d'une manière approfondie, mais les responsabilités techniques qui leur étaient confiées témoignent d'une collaboration à un niveau élevé. Elle couvre l'édification de la Cathédrale et de l'Hôpital de la Scala, la gestion des finances de la Commune, et l'on doit prêter aux moines la pratique d'une bonne culture notariale et juridique[66] ; ils sont chargés de l'illustration des couvertures des livres de la Biccherna[67]. Leur présence à l'établissement de contrats conférait aux actes une plus grande solennité et ils remplissaient souvent le rôle d'arbitres dans des litiges communaux et épiscopaux[68].

Le milieu culturel et politique dans lequel est réalisée la « vulgarisation » du Statut urbain est donc des plus élevés et diversifiés ; il est au carrefour de toutes les couches sociales de Sienne des premières années du XIVe siècle. Les compétences de toutes sortes étaient canalisées et utilisées dans les services de la Biccherna, la magistrature autour de laquelle gravitait la vie économique de la ville (et, semble-t-il, non pas seulement économique). À la Biccherna, d'un côté les personnes de haut niveau qui géraient la magistrature introduisaient des expériences innovatrices, ou au moins intéressantes sur le plan culturel, et de l'autre côté le contact était constant avec toutes les cou-

62. W. Bowsky, *Un comune italiano nel Medioevo, Siena sotto il regime dei Nove (1287-1355)*, trad. ital., Bologne, 1986, p. 268.
63. *Ibid.*, pp. 116-117.
64. Ils étaient élus pour six mois, au nombre de trois, par les Proviseurs et le Trésorier, *Costituto volgarizzato*, d. I, r. C, pp. 106-107.
65. W. Bowsky, *Le finanze del comune di Siena, op. cit.*, pp. 10-11.
66. On peut déduire des « caleffi » de San Galgano qu'il y eut même des moines notaires et juges entre les XIIIe et XIVe siècles. Le couvent de San Galgano reçut un legs d'un notaire siennois dans la moitié du XIIIe siècle, Bonagiunta di Pepone, qui laissa sa collection de textes juridiques et notariaux à la bibliothèque, A. Canestrelli, *L'Abbazia di San Galgano, op. cit.*, p. 16.
67. La première tablette est commandée en 1257, *Le Biccherne, op. cit.*, p. 8.
68. A. Canestrelli, *L'Abbazia di San Galgano, op. cit.*, pp. 15-16.

ches de la population, puisque tous les Siennois avaient leurs droits à faire valoir et leurs devoirs à respecter (débiteurs et créanciers de la Commune pour les taxes et les paiements, utilisateurs des statuts, fonctionnaires, pauvres gens, etc.). Cette double liaison faisait de la Biccherna un lieu propice à la naissance d'un projet comme le statut « vulgarisé ». Un tel projet se place remarquablement dans une recherche de formes et de moyens de communication, qui à Sienne semble se conjuguer, dans le cadre de la Commune et du Palais Public qui en était le siège, à une expérimentation hardie dans le domaine des arts visuels. Ces mêmes années voient en effet l'achèvement de la grande fresque de la Vierge en Majesté de Simone Martini dans la salle de la Mappemonde du Palais Public (1315). Dans cette œuvre sont associés les idéaux religieux et civiques ; les légendes, en langue vulgaire [69], rappellent les exigences de la justice et la subordination de l'intérêt privé à l'intérêt public [70]. Ces concepts sont ensuite repris et développés dans l'allégorie complexe du « Bon Gouvernement » d'Ambrogio Lorenzetti, peint entre 1338 et 1339, dans les années mêmes où était traduit en langue vulgaire le nouveau Statut urbain de 1335-1337 [71]. Rappelons aussi l'illustration des tablettes de couverture des livres de la Biccherna, une pratique adoptée aussi par d'autres organismes urbains, comme l'« Opera del Duomo », la Gabelle et Santa Maria de la Scala. Nous sommes donc en présence d'un univers communal et civique qui tisse étroitement des fils de références, de messages et d'idéaux, exprimés en mots ou en images, et qui gravite autour du gouvernement éclairé de l'oligarchie populaire, et des organismes communaux animés d'une volonté innovatrice.

Dans l idée de rendre la loi compréhensible à tous, y compris à ceux qui ne connaissent pas le latin, s'exprime la volonté de venir en aide aux personnes, qui était déjà implicite dans la culture notariale de l'époque et dans les formes contemporaines de vulgarisation, siennoises ou autres. Par là et par l'écriture on tend à réduire la distance entre latin et italien [72] ; on pense aussi à faire un effort de clarification graphique, même si la « belle lettre, grosse, bien lisible et bien formée », n'est finalement qu'une traditionnelle écriture « libraria »

69. Les légendes en langue vulgaire de la Vierge en Majesté et du Bon Gouvernement sont reproduites par W. Bowsky, *Un comune italiano nel Medioevo, op. cit.*, pp. 390 et 394-395.

70. N. Rubinstein, « Political Ideas in Sienese Art : The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico », *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1958, pp. 179-207.

71. D. Ciampoli, *Il Capitano del Popolo a Siena*, Sienne, 1987, p. 8, introduction de M. Ascheri ; la traduction en langue vulgaire en 4 exemplaires est l'œuvre de Ser Mino Fei.

72. G. Folena, *Volgarizzare e tradurre,* Turin, 1990, pp. 44-45. Les concepts exprimés par Folena à propos des traductions en langue vulgaire du XIVe siècle ont été élaborés à partir de la langue littéraire. Mais ils correspondent en grande partie à nos propres considérations.

un point ferme dans le paysage graphique, à une époque où apparaissent des signes d'innovation, et où les groupes sociaux qui traditionnellement n'avaient pas la maîtrise de l'écriture tendent à se l'approprier pour leurs besoins quotidiens [73].

Le Statut « vulgarisé » apparaît à la fois comme une synthèse des expériences antérieures et un point de départ, un modèle qui inspira d'autres expériences similaires dans le cadre communal [74], par exemple, la traduction du Statut de Sienne de 1337 par ser Mino Fei, un notaire qui travailla en son temps dans les mêmes milieux que Ranieri Gangalandi, ou la version en vulgaire des statuts de diverses magistratures.

Une expérience de communication

La « culture vulgaire » dans la documentation publique à Sienne est une réalité tangible à une époque où, ailleurs, on ne la perçoit pas encore aussi nettement. Il est difficile d'expliquer précisément cette avance si l'on veut éviter de construire une chaîne systématique de causes et d'effets qui privilégierait à l'excès un maillon plutôt qu'un autre. Nous pensons qu'il vaut mieux parler en termes de milieu culturel, un concept qui exigerait des analyses approfondies dans chacun des secteurs que nous avons effleurés. Il a fallu une œuvre individuelle, appuyée sur une solide culture et sur une bonne expérience professionnelle, promue par un gouvernement qui, dans sa volonté d'expérimentation, était disposé à mettre en œuvre les moyens et les personnes capables de construire un instrument de communication. Cette œuvre s'accomplit au moment où Dante s'engage dans la recherche linguistique et poétique, où la prédication va à la rencontre des masses, où des pans toujours plus larges de la société s'approprient l'écriture et où les gouvernements communaux produisent des images peintes accompagnées de légendes célébrant les idéaux civiques [75]. À Sienne, à la différence de ce qui advint dans d'autres villes, cet effort fut favorisé par le soutien du gouvernement et de la cité, et servit à mobiliser les énergies culturelles les plus évoluées et les plus créatives au service de la chose publique [76]. À côté des autres formes

73. F. Cardini, *Alfabetismo e cultura scritta, op. cit.*, pp. 147-186.

74. Par exemple, le « Statuto del Campaio » de 1361, prescrit aussi à la Biccherna de faire rédiger un exemplaire de ce même statut en langue vulgaire. Le « campaio » était chargé de la police rurale : « Statuti del Campaio 1361 », dans I. Imberciadori, « Gli Statuti del Campaio di Siena (1337-1361) », *Archivio Vittorio Scialoja per le consuetudini giuridiche, agrarie e le tradizioni popolari italiane, 7*, 1940, dist. I, rubr. XXI, p. 143 et Q. Senigallia, *Lo Statuto dell'Arte della Mercanzia Senese (1342-1343)*, Sienne, 1938.

75. A. Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turin, 1980, p. 9.

76. W. Bowsky, *Un comune italiano nel medioevo, op. cit.*, pp. 396-399.

d'expression artistique, la première traduction en langue vulgaire des Statuts de Sienne nous paraît emblématique de cette spécificité « publique » de la culture siennoise, qui à l'inverse n'a pas donné d'écrivains exceptionnels à la littérature toscane et italienne de l'époque[77]. Elle offre, si l'on peut dire, un autre moyen de communication, une nouvelle étape dans le long et difficile progrès de la langue vulgaire. Elle réussit une expérience, accomplie dans un secteur crucial de la vie de la cité médiévale. L'entreprise en valait la peine.

Traduit de l'italien
par Lada Hordynsky-Caillat et Odile Redon

77. *Ibid.*, pp. 397-398.

Médiévales 22-23, printemps 1992, pp. 223-253

NOTES DE LECTURE

Aline ROUSSELLE, *Croire et guérir. La foi en Gaule dans l'Antiquité tardive*, Paris, Fayard, 1990, 382 p.

En se concentrant sur le phénomène de la guérison, A. Rousselle entend éclairer le passage de la Gaule entièrement païenne du IIIe siècle à la société entièrement chrétienne qui sera celle du Moyen Age. Ainsi peut-elle associer deux documentations totalement disparates : les débris archéologiques des sanctuaires païens et les récits de miracles chrétiens, tout en se fondant sur l'hypothèse que des malades de ce temps ont réellement été guéris par les sources, par saint Martin ou par les reliques.

L'auteur tente d'abord de cerner le paganisme lui-même, moins dans une « croyance », qu'on ne pourrait déterminer que par rapport au christianisme, que dans ses pratiques et ses formes de foi lisibles dans les sanctuaires thérapeutiques, nombreux en Gaule et très souvent associés à une source ou à des thermes. Ces sanctuaires ont été en grande partie détruits ou endommagés au cours des IIIe-IVe siècles, et à l'aide des trouvailles monétaires, A. Rousselle se livre à une description des différentes vagues d'abandon qu'on peut imputer aux invasions germaniques, mais aussi à l'incapacité des élites urbaines à entretenir ou à remettre en état les sanctuaires ruraux en l'absence d'une politique fiscale favorable aux reconstructions. En revanche, on ne relève que rarement des destructions perpétrées par les chrétiens, contrairement à l'idée répandue par la *Vie de saint Martin* de Sulpice Sévère.

A. Rousselle s'interroge ensuite sur les formes de pratiques dans les sanctuaires païens, en faisant apparaître l'« adresse » de la plainte du malade : elle insiste sur le mouvement qui mène le malade dans un lieu précis où il peut formuler sa demande de guérison dans le cadre de traitements comportant le plus souvent des remèdes pharmaceutiques, des rituels et des formules indissolublement unis et reconnus comme « médicaux », c'est-à-dire « scientifiques », par opposition aux soins « magiques » qui consistent en incantations et imprécations seulement. En outre, ces pratiques sont communes à tous les milieux sociaux, ainsi qu'en témoignent les écrits de médecins issus de l'aristocratie gallo-romaine, et ne sauraient en aucun cas représenter la « religion populaire » de la Gaule celtique par opposition à une « culture savante » détenue par une élite romanisée.

Or ces pratiques sont intimement liées à la manière dont les hommes de l'Antiquité considèrent la maladie : le mal entre dans le corps de l'homme par une volonté extérieure, qui procède du divin, et ne peut en sortir que par des soins dont l'efficacité dépend du vouloir divin ; il faut donc s'adresser aux objets, l'eau sacrée par exemple, ou aux lieux qui sont efficaces, effec-

tivement agissants. Aussi en Gaule, s'adressait-on toujours à un objet ou à un lieu pour guérir, mais jamais à un sujet. Dans ce système, l'explication de la maladie ne met pas le malade en cause, et la cause de la guérison apparaît plus importante que la cause du mal. Le lieu sacré est donc l'institution où se manifeste l'être du divin comme puissance, sans qu'il y ait besoin de définir ce divin. Il faut donc concevoir l'abandon d'un tel lieu comme une modification radicale de l'adresse jusqu'ici destinée au dieu résidant dans un objet.

Avec Martin, en effet, apparaît en Gaule le premier thaumaturge. Sa qualité essentielle est sa *virtus*, c'est-à-dire son pouvoir, qui est avant tout pouvoir de guérir, et ses succès ont convaincu les foules de la puissance de Dieu en lui : Martin est un « sujet réputé savoir » remplaçant les lieux et les objets réputés pouvoir du paganisme local. On assiste dès lors à la création d'une nouvelle adresse, produisant elle-même de nouveaux symptômes qui sont l'effet de l'adresse à un sujet : on constate que Martin a guéri essentiellement des « énergumènes », étymologiquement : « celui qui est agi ». Ces énergumènes, possédés par un dieu païen identifié à un démon, se pressent aux abords des églises et répondent la vérité à celui qui sait les interroger. Ainsi, en les délivrant, Martin autorise leur conversion et apporte la preuve qu'il dit la vérité, que son Dieu n'est pas trompeur : autour de Martin se forme alors un dispositif nouveau, fondé sur l'adresse passionnée à un sujet supposé dire la vérité et parler du Dieu vrai, guérissant ainsi la « maladie de l'erreur », qui caractérise les païens et les hérétiques.

Certes, dès la mort de Martin, on assiste à un retour au lieu : le tombeau du saint guérisseur est investi par la puissance divine et fait revenir les malades à la pratique du déplacement vers un lieu. Mais la demande est modifiée car on s'adresse maintenant à un sujet mort inscrit dans un lieu, ce qui représente une nouveauté absolue en Gaule. On assiste également à un « retour à l'objet » avec le développement du « culte des reliques » en Occident. A. Rousselle insiste, à juste titre, sur le caractère universel et « rationnel » de ce culte à la fin de l'Antiquité : le culte des reliques n'est pas spécifiquement populaire, et l'auteur démontre, en s'appuyant sur un discours de l'évêque Victrice de Rouen, que les intellectuels du IVe siècle étaient tout à fait capables de démontrer logiquement, à l'aide de concepts aristotéliciens, le pouvoir des reliques. Le résultat est une théorisation de l'action de Dieu à travers les reliques et une conception nouvelle de certains objets : il n'est plus question de la présence immédiate du dieu dans son objet ou dans son lieu, moins encore de la puissance de l'objet ou du lieu lui-même, mais d'une puissance partagée par la substance divine et celle des corps saints, devenus ainsi le médium absolu. On voit alors se créer une classe d'objets particuliers, les objets-vecteurs, qui assument la fonction sociale précédemment dévolue aux sanctuaires.

Plutôt que de conclure, comme on le fait traditionnellement, à la continuité entre paganisme et christianisme assortie d'un simple transfert des formes de pratiques, A. Rousselle met en valeur le changement radical de la forme de l'adresse qui détermine un changement de structures psychiques concernant toute la société, notamment illustré par l'apparition de nouvelles maladies, celles des « énergumènes ».

Ce livre est d'une immense richesse de détails et d'analyses, et aborde l'Antiquité tardive sous un angle de réflexion peu envisagé jusqu'ici. Cependant, il n'est pas toujours facile d'y retrouver le fil conducteur, tant les analy-

ses présentées sont déroutantes et tant les matériaux utilisés sont riches et variés. On saura gré pourtant à A. Rousselle d'avoir renouvelé la vision de ce IVe siècle qui est encore si décrié, et de nous avoir fourni une clef supplémentaire pour le comprendre.

Geneviève BÜHRER-THIERRY

William D. PADEN dir., *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1989, 265 p.

Le Moyen Age : des femmes muettes face à « tous ces hommes qui seuls, vociféraient, clamaient ce qu'ils avaient fait ou ce qu'ils rêvaient de faire » (G. Duby). Cette assertion ne manque pas de fondement réel : face aux célèbres conseils de Dhuoda à son fils ou aux expériences mystiques décrites par Catherine de Sienne, combien de paroles de femmes médiévales se sont perdues faute de pouvoir accéder à une écriture accaparée par les hommes ?

Quelques épaves ont toutefois survécu au naufrage. Des environ 2 500 poèmes de la lyrique occitane des XIIe-XIIIe siècles, 43 sont attribués à des femmes troubadours ou *trobairitz*, pour reprendre le terme qui apparaît seulement au milieu du XIIIe siècle dans le roman occitan *Flamenca*. Encore ce chiffre, avancé par F. Zufferey qui établit au début de cet ouvrage collectif le *corpus* des chansons féminines en langue d'oc, serait-il à revoir à la baisse ; comme le fait remarquer F.M. Chambers, bon nombre des *trobairitz* intervenant dans les *tensons* (chansons dialoguées) sont des femmes « idéales » — au sens mélioratif mais aussi fictif du mot —, inventées de toutes pièces par un troubadour voulant se donner une interlocutrice aussi angélique que docile et malléable. Peut-être cette vision des choses est-elle excessive ; l'échange dialogué de vers a rarement été la pure création littéraire d'un seul troubadour : il a bel et bien existé dans la réalité comme il en va encore de nos jours en toute improvisation chez les *Bertsolaris* basques. Mais que l'on retienne le faible nombre de 27 poèmes, excluant les *trobairitz* soit disant imaginaires des *tensons*, ou celui, peut-être excessif, de 43, à peine 1 ou 1,7 pour cent des chansons de la lyrique occitane est le fait des femmes. Force est de constater que si les troubadours, inventeurs de la *fin'amors*, ont adoré la femme, ils ne lui ont pas souvent cédé la parole.

D'ailleurs, ces troubadouresses n'ont composé leurs chansons que dans un laps de temps très bref. A l'exception d'Azalaïs de Porcairagues († 1173), elles ont toutes vécu entre 1180 et 1260. Cette donnée, comme le démontre de façon fort convaincante W.D. Paden, ne manque pas d'intérêt sociologique. La fin du XIIe et le début du XIIIe siècle représentent une sorte de parenthèse dorée pour la femme méridionale : entre l'effondrement des structures lignagères — dont on sait la contraignante composante militaire sous l'emprise d'un aîné masculin — et le retour en force du misogyne droit romain accompagné par des pratiques matrimoniales hypogamiques, une époque intermédiaire, pétrie d'individualisme, permet à la dame d'émerger sur le plan juridique et économique ; elle retrouve alors certaines de ses prérogatives englouties dans le marasme de la mutation « féodale ». Ce n'est pas un hasard si la misogynie des troubadours bat son plein à la fin du XIIIe siècle, alors que le statut de la femme se détériore.

Contrairement à la typologie de F. Zufferey (cf. les justes critiques à la page 152 note 1), seul un poème féminin appartient à la catégorie des *sirventes* ou chansons politiques. Il s'agit de *Greu m'es a durar*, écrit par Gormonda de Montpellier pour contrer la tirade de Guilhem Figueira contre Rome, auquel K. Städler consacre un bel article. Autour de 1229, reprenant strophe après strophe le rythme et la rime de la chanson de son interlocuteur et démontrant point par point ses arguments au miroir du système de valeurs courtoises, Gormonda manifeste son attachement au clergé orthodoxe méridional ; peut-être tire-t-elle son inspiration théologique des Dominicains amis des *disputationes* scolastiques qui prennent sous la plume de notre *trobairitz* le visage de la *tenson* ? Son attachement au Saint-Siège ne l'empêche pas de citer l'oracle de Merlin prophétisant la mort de Louis VIII à Montpensier : contrairement à K. Städler (p. 130), il nous semble que, dans ce domaine, l'opposition entre la culture ecclésiastique et le folklore paganisant n'était pas si nette ; des études récentes montrent, par exemple, l'engouement des cardinaux de la cour pontificale d'Avignon pour l'œuvre prophétique de Jean de Roquetaillade, glossateur de Merlin ainsi que d'autres visionnaires qui, aux lisières de l'orthodoxie et de l'hétérodoxie, ne sentaient pas si clairement le roussi. Il n'en reste pas moins que le *sirventes* de Gormonda compte désormais sur une édition définitive, soignée dans sa traduction et rigoureuse dans ses références historiques.

C'est dans la *canso* ou chanson amoureuse que les *trobairitz* ont excellé. Or, l'intérêt de ces textes est de nous livrer à une date très précoce l'attitude de la femme face à l'amour courtois. Les chansons de Castelloza ont retenu l'attention d'A.E. Van Vleck, d'une part, et de H.J. Siskin et J.A. Storme, de l'autre. Le premier de ces articles analyse le phénomène de la réciprocité chez Castelloza : c'est paradoxalement au moment où elle détient la parole que la femme se voit arracher le pouvoir dont elle disposait en tant que muette dame des troubadours asservis à sa personne ; l'usurpation temporaire du discours poétique par une femme, qui le rend aussitôt à son auditoire, montre combien cette redistribution des rôles est piégée. Dans le second article, les auteurs appliquent une grille derridienne à l'analyse des plaintes de Castelloza où la déconstruction est le principe qui gouverne un univers négatif, dans lequel campent le masochisme (*joi* n'apparaît que dans un contexte de malheur) et l'égocentrisme (l'amant brille par son absence). T. Sankovitch utilise la psychanalyse féministe de L. Irigaray pour comprendre l'œuvre de Lombarda : il en ressort un développement sur la femme-objet passive chantée par le troubadour ; elle ne devient sujet et ne découvre son altérité qu'en tant que miroir repoussant dans lequel l'homme se regarde... A. Rieger pose la question du lesbianisme de Beatriz de Romans : elle répond par la négative, mettant l'accent sur le vocabulaire et les conventions de l'époque qui tendaient à manifester ouvertement la tendresse entre deux femmes de la même couche sociale.

Attachée aux aspects formels des compositions des *trobairitz*, J.-M. Ferrante démontre qu'il existe une rhétorique occitane spécifiquement féminine : adresse directe à l'amant, utilisation du vocabulaire négatif, verbes au subjonctif et au conditionnel, schémas métriques simples, coïncidant avec une critique de la rhétorique artificielle des troubadours. La singularité de la langue des troubadouresses est également soutenue dans l'étude où S. Kay démontre leur propension à utiliser la rime dérivée à partir de deux ou plusieurs racines ; dans le cadre d'une histoire des genres, ce triomphe d'une rhétorique féminine — poursuit S. Kay — n'est pas exempte de déconstruction.

Deux articles portent sur la réception des *trobairitz*. P. Cherchi démontre qu'il y a de fortes chances pour que deux poétesses italiennes que l'on croyait vivre au XIIIe siècle n'aient jamais existé : Gaia da Camino est sortie toute droite de la plume de Dante, tandis que Nina Siciliana est une invention du XVIe siècle. Quant à la *compiuta donzella*, dont nous conservons trois sonnets, il est difficile de savoir si elle est fictive ou réelle. G. Lobrichon-Brunel se penche sur le chansonnier de Béziers, copie du manuscrit I faite sous forme abrégée à la fin du XVIIe siècle, que le Centre International de Documentation Occitane acquit en 1983. Elle reproduit et commente avec finesse trois de ses enluminures où Castelloza est représentée sous les traits de la piété, la comtesse de Die sous ceux de l'orante et Azalaïs de Porcairagues sous ceux de la prostituée : de la dévote à la débauchée, ce sont là des images de la femme extrêmement diffusées dans les mentalités médiévales.

Le philologue et l'historien disposent désormais d'un instrument de travail indispensable pour appréhender le monde des *trobairitz* : les inventaires établis en début et en fin de volume sont d'une grande utilité ainsi que les index. La plupart des contributions de ce recueil sont de qualité, en dépit du caractère jargonnant de quelques-unes d'entre elles : l'historien se perd parfois dans les méandres de la déconstruction et de la destructuration ; il reste de même sceptique devant une certaine surlecture des chansons des troubadouresses qui en dit plus long sur les grilles d'analyse des auteurs de ces articles que sur les *trobairitz* elles-mêmes. L'intertextualité semble d'autant moins opératoire qu'elle néglige le contexte sociologique dans lequel ces poèmes ont été produits ; elle nous livre une œuvre désincarnée. Perdre la perspective sociale d'un document, en l'occurrence littéraire, pour ajouter des mots aux mots, est-ce vraiment le but de la recherche en sciences humaines ?

Martin AURELL

Myriam GREILSAMMER, *L'envers du tableau. Mariage et maternité en Flandre médiévale*, Paris, A. Colin, 1990, 368 p.

Myriam Greilsammer nous propose ici un très beau livre. Son objectif est simple : montrer que dans la Flandre et le Brabant des XIVe et XVe siècles, malgré l'amélioration économique et juridique de la condition féminine, la femme demeure, dans les structures mentales, un être dévalorisé. L'auteur cherche toujours, avec succès, à pénétrer au-delà des apparences, à montrer « l'envers du tableau », à décrypter la réalité dissimulée par les sources historiques.

Pour mener à bien son projet il lui fallait des observatoires privilégiés : elle a choisi le mariage et la maternité, temps qui mettent en évidence les deux fonctions essentielles de la femme, épouse et mère. La reconstitution du vécu des femmes est contrariée par l'extrême pauvreté des sources féminines : « Combien y a-t-il de Christine de Pisan ? », s'interroge l'auteur (p. 254). Très peu bien sûr ; mais cette constatation n'empêche pas la réalisation d'une histoire des femmes.

Myriam Greilsammer utilise les archives municipales de Bruges, Gand, Bruxelles et Malines et les coutumes flamandes et brabançonnes, qu'elle complète par des sources narratives ou iconographiques. Elle les analyse à la lumière des travaux d'anthropologues, d'ethnologues ou d'historiens de l'art.

Elle sait les dangers inhérents à l'utilisation de ces travaux qui s'inscrivent dans des espaces-temps fort différents et éloignés de ceux de l'historien. Elle a compris aussi la richesse que peuvent apporter ces sciences dans la recherche des structures mentales médiévales ; ainsi les premières pages du livre placent son objet d'étude dans un contexte précis. Les conditions socio-économiques de Flandre et de Brabant aux XIVe et XVe siècles influent inévitablement sur la place de la femme dans la société. Le droit se transforme en sa faveur, lui octroyant par exemple la possibilité d'exercer des activités commerciales ou lui permettant l'accès à certains métiers urbains. Toutefois ce sont des activités à faibles qualités professionnelles et l'autorisation du mari reste indispensable. Sous le poids des nécessités la femme peut devenir partenaire économique de son époux mais, en aucun cas, elle ne se voit reconnaître une personnalité juridique vraiment séparée. Intrusion timide et contrôlée dans la sphère économique mais interdiction de toute infiltration dans le politique. Dans ce dernier domaine elle n'est pas actrice mais objet convoité. En effet l'étude de Myriam Greilsammer met très bien en lumière le fait que la femme est un enjeu de première importance dans la lutte pour le pouvoir entre les trois forces qui se disputent le monopole des stratégies matrimoniales et le contrôle de la maternité : l'Église, les oligarchies urbaines et le peuple.

C'est donc le mariage qui, dans une première partie, permet à l'auteur de faire avancer son propos. Myriam Greilsammer nous propose une lecture différente d'un tableau célèbre de Van Eyck, daté de 1434, représentant Giovanni Arnolfini et sa femme. En apparence il donne à voir le modèle du mariage bourgeois et laïc. En s'aidant de documents d'archives relatifs à un viol commis par Arnolfini, l'auteur montre de manière convaincante que l'œuvre de Van Eyck met en scène la parfaite domination du mari sur sa femme. Les élites, comme le peuple, prônent cette nécessité de la soumission féminine. Toutefois, au sein des classes dirigeantes se dessine une opposition très nette entre Église et oligarchies urbaines. La première, pour des raisons moins religieuses que financières, cherche à imposer la théorie consensualiste qui, pour la femme, apparaît révolutionnaire, lui accordant une liberté de choix en un temps où elle n'en a aucune. Par conséquent, les grandes familles flamandes et brabançonnes luttent pour sauvegarder leur emprise sur les stratégies matrimoniales. Par quels moyens ? A partir du XVIe siècle les juristes urbains repoussent l'âge de la majorité qui, au XVIe siècle, est partout de vingt-cinq ans. Moyen plus sûr encore et plus subtil : l'attitude très sévère vis-à-vis du rapt. Ce dernier est cautionné de plus en plus par l'Église qui préfère sacrifier l'ordre social à la préservation de son monopole dans le domaine matrimonial. Il devient ainsi un moyen efficace d'imposer un mariage à sa famille. Par conséquent, afin de dissuader les prétendants qui désirent aller à l'encontre des décisions du lignage, les autorités municipales punissent très sévèrement les rapts par pendaison ou décollation par la planche ; même lorsque la jeune femme avoue être consentante (« rapt de séduction ») la peine est très lourde. La parole féminine n'a aucun poids au regard des intérêts financiers des familles au pouvoir.

Que ce soit pour les fiançailles ou pour le mariage, l'auteur remarque que l'aspect profane et juridique de la cérémonie au XIVe siècle l'emporte sur son caractère religieux. Le prêtre par exemple est relégué dans un rôle passif. A travers les sources iconographiques (le *Triptyque des sept sacrements* de R. Van Der Weyden par exemple), Myriam Greilsammer fait une étude très fine des gestes du mariage : remise des symboles nuptiaux, bénédiction

nuptiale, rite du voile, etc. Là encore, constatons avec l'auteur que la femme, qui se tient à gauche du prêtre, les yeux baissés, est montrée comme un être inférieur. Après le Concile de Trente tous les rituels évoluent dans un sens plus clérical et antiégalitaire.

Myriam Greilsammer s'interroge ensuite sur l'existence d'un modèle populaire du mariage. Dans ce but elle étudie les proverbes qui traduisent une grande misogynie (« Près de la table et loin de ta femme, tu resteras longtemps un homme »), qui reflètent une vision très pessimiste du mariage (« Les bons maris ont généralement de mauvaises femmes »), et développent l'idée que la femme est seule responsable du sort du ménage (« Une femme bien choisie est une maison pleine de joie »). Les proverbes comme l'iconographie, en insistant sur le thème de « la bataille pour la culotte », se montrent d'un conservatisme très virulent. *Les Évangiles des Quenouilles*, compilation du XVe siècle qui énonce des règles de sagesse formulées au cours de plusieurs veillées par un aréopage de six matrones, évoquent la recherche d'un monde utopique où règnent l'égalité et la paix dans le couple. Cette œuvre est pour Myriam Greilsammer « une contestation des réalités, dans une farce destinée aux hommes et écrite par eux » (p. 132).

En se servant des concepts forgés par Van Gennep[1] l'auteur étudie les rites populaires du mariage et des fiançailles dans lesquels, là encore, on perçoit une mise en scène de la supériorité masculine. Dans la période qui précède la noce c'est l'homme qui se déplace, visite la fiancée, offre les cadeaux, prononce les engagements... Le jour du mariage il dédommage la jeunesse et paie les musiciens. *A contrario*, la mariée subit passivement le déroulement des festivités.

A travers les scènes de noces de Bruegel ou de Pieter Balten, Myriam Greilsammer montre que la future épouse est toujours très facilement identifiable, par sa place, ses gestes, ses vêtements, car elle est le point de mire de la cérémonie. Dans les cortèges nuptiaux elle est « menée » à l'église, les yeux baissés, l'air résigné alors que le mari, que l'on devine à peine parmi les autres hommes, s'y rend en avant et librement. Les rôles sont en train de se fixer : il commande, elle suit. Les représentations iconographiques où une femme occupe le devant de la scène peuvent être également vues comme des « mondes à l'envers » : la mariée a droit à tous les égards. Elle est servie, célébrée, admirée par l'ensemble des participants et plus particulièrement par son mari qui, pour l'occasion, joue un rôle domestique ; inversion des tâches à venir pour la première et la dernière fois, volonté d'exorciser la peur qu'une telle chose puisse réellement se produire par la suite.

L'analyse des rites nuptiaux permet de mettre en évidence l'affrontement de deux cultures : l'une populaire et profane, l'autre savante et ecclésiastique. Le porche de l'église est l'endroit par excellence où se rencontrent ces deux cultures. Les gesticulations et les bruits du peuple doivent demeurer en dehors de l'espace sacré pour laisser place aux chants et aux gestes liturgiques ordonnés. Les musiciens ne peuvent pénétrer dans le sanctuaire et leur musique profane est alors couverte par le son des cloches qui assure aux noces religieuses toute sa publicité.

Le mariage est enfin la période des échanges, du don et du contre-don, entre les familles des futurs qui scellent ou renforcent ainsi leurs alliances.

1. A. VAN GENNEP, *Les rites de passage*, Paris, 1909.

Dans une deuxième partie, l'auteur observe la maternité. Les sources de Flandre et de Brabant corroborent en grande partie ce que l'on sait déjà des croyances relatives aux femmes enceintes, à l'accouchement, aux relevailles : théorie des envies, « rage de faire des mâles »[2], interdits particuliers pesant sur la femme créatrice... S'inspirant de la très belle étude d'ethnologie réalisée par Yvonne Verdier[3], l'auteur montre que l'accouchement est un des moments rares et donc privilégiés où les femmes ont un monopole fondé sur l'expérience, qui échappe aux hommes. La sage-femme possède un charisme très fort car, comme à Minot[4], c'est elle qui préside à la fois à l'entrée au monde et à la sortie du monde. Les autorités municipales gantoises et brugeoises font appel à elles pour venir conseiller et administrer des remèdes en gynécologie, obstétrique ou puériculture, pour un examen de virginité ou dans les cas de procès en impuissance ; preuve qu'on reconnaît leur compétence même si on s'en méfie. A partir du XVe siècle commence une phase de contrôle de la profession qui s'effectue à la fois par les autorités municipales qui font prêter serment aux sages-femmes, et par l'Église qui s'attribue petit à petit la procédure de nomination des accoucheuses sur la base de critères religieux. Il faut, par exemple, que les sages-femmes soient capables d'administrer le baptême en cas de danger de mort du nouveau-né. Cette offensive catholique s'avère d'autant plus vive au XVIe siècle que le protestantisme et l'anabaptisme font rage dans cette région. Même si la littérature scientifique du temps évoque « l'ignorance et le primitivisme des matrones », le déclin de l'art des accoucheuses à la fin du Moyen Age et à l'époque moderne s'explique d'abord et avant tout par la volonté des autorités masculines de lutter contre un pouvoir féminin. Dans la région étudiée par Myriam Greilsammer la sage-femme recule beaucoup plus tôt face au médecin que dans la France observée par Jacques Gélis[5]. Les médecins se font les adjuvants de ce contrôle, trop heureux de voir la sage-femme passer d'un rôle d'intervenant exclusif à celui de praticienne inférieure.

Les élites ont su parfaitement s'appuyer sur les croyances populaires concernant le corps féminin et ses pouvoirs maléfiques, destructeurs et sataniques pour dominer la femme. La volonté de contrôler cette profession s'inscrit dans un plus vaste programme de conquête masculine. Il s'agit de détruire tous « les territoires d'une indépendance » (p. 255), perçus comme un danger, que sont lavoir, accouchement, relevailles, veillées de travail... La parole féminine est une parole subversive.

L'auteur se penche enfin sur les « mères indignes », « cruelles », qui permettent d'appréhender par opposition ce qu'on attend de la vraie mère. Il existe une relative clémence des autorités urbaines vis-à-vis des mères « abandonniques », surtout si l'enfant est sain et sauf, alors que l'infanticide et l'avortement reçoivent des sentences exemplaires, preuve que l'on fait bien la distinction entre ces deux types d'acte de nature très différente. Elle confirme les analyses de J.-L. Flandrin[6] pour qui les parents se débarrassent

2. Pierre DARMON, *Le Mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris, 1981.
3. Yvonne VERDIER, *Façons de dire, façons de faire, la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, 1979.
4. *Ibidem*.
5. Jacques GELIS, *La sage-femme ou le médecin, une nouvelle conception de la vie*, Paris, Fayard, 1988.
6. Jean-Louis FLANDRIN, « L'attitude à l'égard du petit enfant et les conduites sexuelles dans la civilisation occidentale. Structures anciennes et évolution », *Annales de démographie historique*, 1973 (1974), pp. 143-210.

quelquefois des enfants non désirés par des crimes déguisés, faisant croire à un accident. Il est remarquable que, dans les procès étudiés par Myriam Greilsammer, lorsque la loi condamne pour infanticide, c'est la mère qui est visée (elle cache son enfant, fruit d'un adultère), alors que, lorsque la loi admet une mort par accident, il s'agit presque toujours d'enfant légitime et c'est le père qui est accusé. Dans le premier cas, la mère est condamnée à la peine capitale, dans le second, le père, seul représentant de la famille lors du procès, n'encourt souvent qu'une amende. Il y a donc une sorte de refus des autorités de reconnaître qu'un infanticide puisse être perpétré par le père ou avec sa complicité.

Dans la vie quotidienne et les mentalités de Flandre et de Brabant à la fin du Moyen Age se devinent bien des points communs avec les sociétés marchandes d'Italie de la même époque, dans lesquelles la femme apparaît aussi comme une menace permanente pour le patrimoine dont il faut assurer la pérennité. Toutefois, la spécificité des villes flamandes réside dans le formidable contraste qui existe entre l'émancipation juridique et économique des femmes et les mentalités misogynes inébranlables. Myriam Greilsammer parle pour ces dernières de structures « quasi immobiles ». D'ailleurs, cette fonction d'amélioration de la condition féminine est éphémère et ne résiste pas au XVIe siècle, qui voit une dégradation du rôle de la femme dans l'économie et la société urbaine. L'auteur démontre parfaitement que cette idée d'infériorité de la femme, d'impureté de son sexe, appartient autant à la « culture populaire » qu'à la « culture savante ». Il y a ici conjonction des cultures misogynes de l'Église, des oligarchies urbaines et du peuple.

L'envers du tableau est sans nul doute un ouvrage remarquable qui sait profiter de la richesse de l'interdisciplinarité.

Didier LETT

Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom, stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

En 1978 paraissait une étude très remarquée, véritable « monument du quantitatif », réalisée par Ch. Klapisch-Zuber et Daniel Herlihy[1] qui analysait le *catasto* florentin de 1427. *La maison et le nom* est d'abord né d'une volonté de reprendre et de compléter les questions laissées en suspens par cette enquête pionnière en apportant un éclairage nouveau grâce à l'utilisation des *ricordanze*, ces livres de famille florentins, sources exceptionnelles pour l'étude de la famille urbaine, de ses mentalités et de ses comportements.

Les quinze essais que propose Ch. Klapisch ont paru entre 1976 et 1988 et s'organisent autour de quatre questions fondamentales : Pourquoi et comment les auteurs de *ricordanze* tiennent-ils leur livre ? Comment se présentent les stratégies de prénomination et d'alliance spirituelle ? Quels sont les gestes et les échanges de l'alliance matrimoniale ? Quelle est la place de l'enfant et de la mère dans la famille florentine des XIVe et XVe siècles ?

1. Ch. KLAPISCH-ZUBER et D. HERLIHY, *Les Toscans et leurs familles, une étude du catasto florentin de 1427*, Paris, 1978.

Dans une époque très troublée (surtout après 1350) où chutes et ascensions de familles sont nombreuses et où la peste a éliminé beaucoup de membres du lignage, le patriciat urbain florentin se doit de faire fréquemment la preuve de sa descendance. D'emblée donc Ch. Klapisch montre clairement le lien étroit qui existe entre les structures politiques de la ville et l'intérêt généalogique. Mais les *ricordanze* sont aussi à usage interne. Elles cherchent à transmettre une expérience, à préparer l'avenir de sa famille. Elles jouent comme des conservatoires du passé familial. Un florentin écrit : « j'ai fait ce *ricordo* afin qu'après ma mort, mes fils soient informés de tout ». S'adressant donc à un cercle relativement restreint de lecteurs, les *ricordanze* agissent presque comme des « journaux intimes » et livrent alors beaucoup de sentiments personnels. Pour reconstituer ce passé familial les toscans interrogent le nom, les armoiries ou les maisons construites par les ancêtres, trois éléments qui jouent un rôle fixateur pour ces « infatigables écrivassiers » (p. 28).

Où chercher l'information ? Pour la mémoire immédiate, ils questionnent directement les ancêtres de la *casa* (terme qui signifie non seulement le logement mais aussi l'ensemble des aïeux morts et vivants du lignage). Pour la « mémoire longue » qui n'excède jamais quatre à cinq générations (c'est-à-dire aux frontières de la mémoire canonique), ils fréquentent les archives familiales mettant au service de la reconstitution du passé de leur *casa* le souci de la raison qui caractérise leur mentalité « marchande ». Ils ne font pas œuvre d'historiens car ce n'est pas le passé collectif des familles ou de la commune qui les préoccupe mais le temps des générations de leur famille. Le but n'est pas de noter les changements mais de prouver la permanence d'un lignage.

L'appartenance à une parentèle rustique, des divergences politiques, un soupçon de bâtardise, la pratique d'activités jugées peu honorables sont les causes les plus fréquentes d'oublis ou de rejets de la reconstitution familiale. La mise à l'écart des réprouvés et des marginaux est une manière de donner bonne conscience au rédacteur de *ricordanze*.

Dans ces derniers, aux côtés des parents proprement dits, apparaissent des *amici*, « viviers d'intermédiaires obligeants » (p. 77) qui permettent la constitution, pour chaque famille, d'une clientèle locale. Le compérage apparaît comme une des meilleures expressions de cette « amitié ». D'où l'intérêt porté par l'auteur au parrainage, objet d'étude de la seconde partie de l'ouvrage.

L'enfant, dès le XIVe siècle en Toscane, reçoit deux, voire trois prénoms. Contrairement à ce que l'on sait de nombreuses régions de l'Europe moderne, le choix des parrains et marraines s'opère ici essentiellement parmi les voisins, collègues, relations politiques ou d'affaires du père de l'enfant. C'est ce dernier qui choisit lui-même le prénom, les compères ne faisant que transmettre et appliquer le choix paternel.

La pratique du *rifare*, qui consiste à réattribuer le prénom d'un ancêtre ou d'un parent proche récemment décédé, est très courante à Florence. Elle imprègne tant les habitudes de désignation anthroponymique qu'il est des cas de renomination d'enfant. Filippo di Filippo Strozzi, par exemple, a été baptisé Giovanbattista en 1489 ; trois ans plus tard, à la suite du décès de son père, il est renommé Filippo « pour renouveler la mémoire du père », précise le rédacteur. Moyen également, ajoute Ch. Klapisch, de ne pas s'aliéner un défunt en l'honorant par le choix de son prénom. L'auteur indique une corrélation étroite entre la pratique du *rifare* et le faible rôle joué par les parents

spirituels dans la transmission et donc la reproduction du stock onomastique. En effet puisque les parrains sont recrutés presque exclusivement en dehors de la parenté, retenir leur choix obligerait à opter pour un prénom n'appartenant pas nécessairement au réservoir familial et par conséquent renoncer à « refaire » l'ancêtre disparu. On ne s'intègre pas aussi facilement dans la *casa* toscane, et (particulièrement dans les plus notables d'entre elles !) le compérage est d'abord un acte politique, un instrument qui vise à créer ou à renforcer les liens entre famille et la cohésion interne de la cité florentine.

L'alliance matrimoniale est l'autre instrument privilégié de renforcement des liens entre familles. S'appuyant ici beaucoup sur des sources iconographiques (particulièrement le *Mariage de la Vierge*, thème qui connaît un grand succès en Toscane à la fin du Moyen Age), l'auteur nous présente un mariage en quatre étapes : après l'accord préliminaire entre les parties, on assiste à la rencontre solennelle et publique (parents et amis uniquement masculins) qui fixe les conditions financières de l'alliance. Puis, au domicile de la future, le notaire procède à la remise des anneaux nuptiaux, suivie des cadeaux apportés par l'époux à sa belle-famille et par le festin offert par la famille de l'épouse. Ce « jour de l'anneau » précède l'ultime étape qui consiste en une cérémonie publicitaire (accompagnée par plusieurs jours de festin) au cours de laquelle la jeune épousée se rend enfin chez son mari. Pour ce dernier temps de l'alliance, le choix du dimanche répond moins, selon Ch. Klapisch, à une volonté d'intégrer le mariage aux cérémonies religieuses dominicales qu'à un souci de conférer à l'événement une plus grande publicité. Dans l'ensembler de ces rituels la présence ecclésiastique et la consécration religieuse tiennent une place marginale.

Pour Ch. Klapisch la dot ne forme qu'une part de toute une série de prestations. Elle procède donc à une description minutieuse de tous les « items » du trousseau (les *donora*) que le mari apporte chez son épouse au lendemain de ces noces. Ces derniers jouent comme une sorte de contre-dot clandestine, nécessaire au rétablissement de l'égalité entre les partenaires et au renforcement des liens de clientélisme. Ce contre-don n'a pas seulement valeur politique, il est aussi agent symbolique indispensable à l'agrégation de la femme à un autre foyer.

Que trouve-t-on dans ces trousseaux ? Des coffres, du linge qui concerne le corps de la femme et son usage personnel tel que chemises, chausses, mules, ceintures, robes..., l'attirail obligé de la couturière, des objets de toilettes etc. Les *donora* s'organisent autour de l'intimité, l'apparat, le prestige et l'activité domestique de la femme. Ils doivent dire le comportement attendu de l'épouse qui doit être à la fois « prude et soigneuse de son corps, vitrine de la réussite de son mari, gardienne vigilante et toujours occupée de sa demeure » (p. 222). Le trousseau est aussi le principal canal par lequel des biens féminins, souvent fortement symboliques, sont transmis de mère à fille : livre de prières, objets de toilette ou de couture, coupe d'argent ou encore « poupée » dont Ch. Klapisch retrace l'errance d'une génération à l'autre. Ces dernières sont, dans la plupart des cas, des *bambini*, effigies d'enfants masculins toujours richement vêtus. Promesse de fécondité ? Transmission de forces génétiques de mère à fille ? Peut-être ! Mais Ch. Klapisch pense également que leur place sur l'autel de l'oratoire familial les désignent comme des *stimuli* de la dévotion à l'enfant Jésus.

La Maison et le nom s'achève sur l'étude des mères et des enfants. La « mère cruelle » est celle qui abandonne ses enfants, c'est-à-dire la veuve qui,

ne pouvant pas faire sortir ses enfants du lignage paternel, choisit, malgré tout, de quitter son premier foyer d'accueil pour se remarier. Elle est stigmatisée aussi (et surtout) par le lignage du mari parce qu'elle l'oblige à restituer sa dot. Elle défait la *casa* que les hommes ont fait.

La mise en nourrice est une pratique largement répandue dans la bourgeoisie florentine, dès le milieu du XIVe siècle. La nourrice, qui habite très souvent dans le *contado*, doit être jeune et avoir du lait abondant, critères de choix qui importent beaucoup plus que ses qualités sociales ou morales.

Les Florentins sont convaincus qu'une femme enceinte qui nourrit encore un enfant souille son lait et menace ainsi le bébé. Aussi le recours au lait des *balie* permet-il aux parents florentins de poursuivre des rapports conjugaux sans craindre de transgresser les interdits sur la lactation.

Comme le lecteur peut le constater à travers ce rapide survol de *La Maison et le nom*, les conclusions de Ch. Klapisch sont toujours pertinentes. Deux idées fortes se dégagent de cet ouvrage et donnent une grande cohérence à l'ensemble de ces essais : l'écrasante domination du lignage agnatique et l'écart entre discours normatif et pratique quotidienne.

« A Florence, les hommes *sont* et *font* les maisons... les femmes sont des hôtes passagers des *case* » (p. 249). Ce sont les hommes qui tiennent les *ricordanze*, les transmettent à leur fils aîné. Lorsqu'exceptionnellement les femmes tiennent la plume elles le font d'une main malhabile. Elles sont très souvent exclues des généalogies. Les seules d'entre elles qui soient mentionnées sont celles grâce à qui les alliances acquises ont été spécialement utiles au lignage. C'est le père — et le père seul — qui choisit le prénom de l'enfant puisé trois à quatre fois plus souvent dans la lignée paternelle, c'est lui qui choisit la nourrice, décide seul de rompre le contrat avec le couple nourricier et de sevrer son enfant. Lorsque les *ricordanze* mentionnent une femme il faut une référence masculine. Elle est toujours provisoirement dans un lignage (paternel puis marital). C'est cette mobilité potentielle qui accentue la défiance vis-à-vis d'elle. Cette déconsidération se manifeste aussi clairement dans le souci éducatif des parents. L'éducation des filles a pour but d'en faire des futures épouses ou nonnes et non de les instruire.

Cette domination masculine sur la femme et le poids de la parenté patrilinéaire contrastent avec l'attitude de l'Église qui, nettement au moins depuis 1215, met l'accent autant sur la ligne maternelle que sur celle du père. Ch. Klapisch pose bien, en effet, le problème des « écarts significatifs » et attire notre attention sur les discordances qui s'opèrent entre théorie et pratique quotidienne. L'Église, par exemple, demande à ce que le nombre de parents spirituels soit restreint (deux à trois maximum). Or dans la pratique florentine on ne tient pas du tout compte de ces normes : un enfant peut se voir attribuer une vingtaine de parrains. Il arrive toutefois que le père fasse quelques concessions aux exigences religieuses. Pour le choix du deuxième prénom par exemple la part de la dévotion est prédominante (de l'ordre de 75 %).

Quoi qu'il en soit, l'écart apparaît plus que significatif si l'on observe le « retard » toscan dans le processus de cléricalisation du mariage, qui fait de cette aire géographique un cas tout à fait à part. Ch. Klapisch explique ce phénomène par la domination très forte de la patrilinéarité qui joue comme un obstacle à l'émergence du consentement mutuel.

Autre écart fondamental noté par l'auteur : la pratique très répandue de l'allaitement mercenaire, qui contraste avec le discours des moralistes du temps louant les vertus du lait maternel.

Ch. Klapisch a fortement conscience du caractère particulier du milieu toscan et échappe ainsi à la tentation de la généralisation. La grande rigueur de son étude ne l'empêche pas d'émettre de nombreuses hypothèses mais toujours, comme ses « marchands écrivains », avec « une imagination suivant des voies raisonnables » pour reprendre la très belle formule de G. Morelli.

Gageons que les travaux actuels qu'elle mène dans le cadre de son séminaire à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales sur les représentations figurées de la parenté déboucheront sur un ensemble d'articles aussi stimulants que ceux qui nous sont proposés dans cet ouvrage.

Didier LETT

Centre Régional de Publication de Paris/Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, sous la direction de G. DUCHET-SUCHAUX, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1990.

Ce recueil d'articles dirigé par G. Duchet-Suchaux, dont on connaît les travaux sur saint Vincent et le récent *Guide iconographique des Saints*, cosigné par Michel Pastoureau, est d'abord un hommage appuyé à l'un des pionniers des études iconographiques en France, le Père dominicain Philippe-Martin Hubert (1908-1976). Celui-ci avait fondé en 1972 le « groupe des Ymagiers », cellule d'échange et d'information entre médiévistes de spécialités diverses. Il s'agissait de « dégager et d'éclairer les significations et intentions inscrites dans les images par les hommes du Moyen Age, avec une priorité non exclusive pour les enluminures des manuscrits ». Le Père Hubert avait fixé des principes de travail, que tout iconographe peut encore faire siens : liberté, ouverture, réalisme, souci de vérité, esprit scientifique, objectivité collective, respect de la bipolarité de tout langage, et, « the last but not the least », humour, car on ne peut avoir de certitude absolue sur l'intention d'un auteur. Mais il avait aussi esquissé une doctrine iconographique, qui hiérarchisait selon trois plans les opérations des « Ymagiers » : travail de documentation et d'élaboration de répertoires, qui correspond à une science auxiliaire de l'histoire — ou de la théologie —, travail de déchiffrement de l'image (iconographie) et de recherche du message de l'œuvre (iconologie).

A partir d'exemples divers, ce recueil s'efforce d'illustrer cette triple démarche, dans le respect des principes définis au début, en éclairant les modalités de l'élaboration des images médiévales, leur finalité et leurs fonctions. Les articles réunis ne semblent pas obéir à un ordonnancement précis ; on pouvait cependant les ordonner autour de trois pôles : l'emblématique et le symbolisme, l'iconographie de certains thèmes profanes et sacrés, la cartographie médiévale.

Illustrant le premier secteur de recherche et la première étape du travail de l'« Ymagier », G.-R. Delahaye répertorie et déchiffre les signes symboliques gravés sur les sarcophages mérovingiens découverts à Villemomble (Seine-Saint-Denis) : croix, chrisme, arbre de vie, figures sexuées, ont dû posséder une vertu protectrice particulière, ce qui est tout à fait conforme à ce que l'on sait par ailleurs du christianisme du Haut Moyen Age. De son côté, M. Pastoureau donne en quelques pages au néophyte en matière d'héraldique une leçon d'initiation fort précieuse et suggestive, définissant les caractères généraux de l'armoirie et les principes de l'encodage. Il insiste sur un point

fondamental : la qualité d'image conceptuelle et immatérielle de l'armoirie, dans la mesure où l'énoncé de sa structure et de sa composition suffit à sa représentation ; il nous laisse espérer des études futures sur un problème passionnant, celui de l'organisation du temps de la parenté dans l'espace de l'armoirie. A partir de quelques exemples de manuscrits, Ch. de Mérindol montre que l'emblématique et la codicologie s'épaulent mutuellement : chaque discipline permettant à l'autre de s'enrichir.

L'iconographie religieuse est illustrée par les études de Flora Lewis et G. Duchet-Suchaux. Celui-ci reprend le dossier de la représentation de saint Vincent et s'intéresse plus particulièrement au symbolisme ambivalent du corbeau, qui vient protéger la dépouille du saint. Dans une perspective d'histoire de l'art, Flora Lewis s'interroge sur les différences notables entre livres d'heures français et anglais, à propos des images de dévotion (la Véronique, les *Arma Christi*, les cinq plaies, l'homme des douleurs, la messe de saint Grégoire). L'enjeu est de retracer l'histoire de la dissémination de ces images dans les livres d'heures anglais, à partir des conditions de leur production. L'iconographie profane des manuscrits est abordée par J. Courcelle, qui nous présente l'iconographie de l'*Énéide*, dont on a très peu de témoignages, et qui ne possède aucune tradition. Les artistes privilégient les sujets pathétiques (Troie en flammes, le suicide de Didon, le duel d'Énée) ; l'arrière-plan mythologique est très peu présent jusqu'au XVe siècle, tandis qu'on observe une christianisation inconsciente des épisodes. On peut regretter que l'auteur en reste à une analyse purement formelle et stylistique des images, alors que la manière dont sont traités les sujets et les personnages (Énée représenté non en héros mais en guerrier, en seigneur, en notable, en roi sans terre ni couronne) pourrait être mise en rapport avec la condition du commanditaire ou du milieu d'origine et avec la sensibilité aristocratique du temps.

L'étude de C. Villain-Gandossi sur l'iconographie du navire médiéval apporte de précieuses informations non seulement sur l'histoire des types navals, liée à la fonction militaire, mais aussi sur les rapports entre l'objet réel (navire ou instrument) et sa représentation figurée, ou bien entre représentation et consignation par écrit. Celle-ci est en général très postérieure à celle-là ; quant au décalage chronologique entre l'époque d'utilisation d'un bateau et sa figuration, il a tendance à s'amenuiser à la fin du XVe siècle. Un travail de critique de l'image est d'autant plus nécessaire que les artistes préfèrent reproduire l'élément nouveau, au détriment de l'élément le plus courant. Aussi C. Villain-Gandossi est-elle amenée à définir des critères permettant de juger la crédibilité des miniatures, qui subissent des processus spécifiques de déformation du réel.

Cette étude nous conduit directement à celles qui traitent de la cartographie médiévale et qui constituent sans doute l'apport le plus remarquable de ce volume, dont elles occupent d'ailleurs le tiers. Ces deux contributions permettent de prendre conscience des différences profondes qui séparent les mappemondes de la fin du XIIe siècle ou du XIIIe siècle et les portulans des XIVe et XVe siècles. Analysant la mappemonde d'Henri de Mayence, qui ouvre un manuscrit du *De Imagine mundi* d'Honorius Augustodunensis daté du début du XIIIe siècle, D. Lecoq montre admirablement combien cette représentation, de l'*œcoumené*, qui obéit à la volonté de montrer la zone habitée où se déroule l'histoire humaine, manifeste une approche qualitative de la réalité, à l'œuvre dans la pensée du XIIe siècle et fondée sur les principes de correspondance, d'opposition, de hiérarchie, d'écart, que l'on retrouve dans les

autres types d'images, et singulièrement dans l'héraldique. C'est ainsi que les montagnes forment le socle du monde et séparent la civilisation des zones marginales et sauvages, torrides ou froides, où se défait l'équilibre de la zone tempérée habitée. Les continents sont hiérarchisés par leur superficie, les fleuves irriguent le monde comme les veines du corps humain, les cités apparaissent comme les lieux du pouvoir sur l'espace et comme des lieux emblématiques (Babel, Carthage, Rome, Jérusalem), porteurs d'une signification précise. La mappemonde d'Henri de Mayence est donc bien une *imago mundi*, qui met en œuvre les procédés repérés dans les études concernant la structure des images médiévales, et non une carte visant à une représentation exacte du monde terrestre.

Mais il y a plus. D. Lecoq démontre que la mappemonde est sujette à une double lecture, concentrique d'une part, est-ouest d'autre part. Symbole de la perfection cosmique au centre de la zone tempérée, l'île de Délos illustre parfaitement le premier mode de lecture. A ce propos, on peut se demander si celui-ci n'aurait pas quelque rapport avec la symbolique zodiacale antique dont Délos est l'un des centres, si l'on en croit les travaux de Jean Richer (*Géographie sacrée du monde grec*, Paris, 1983). En tout cas, à l'éloignement géographique par rapport au centre correspond une dégradation progressive de la perfection dans le monde humain.

La lecture est-ouest transforme l'*imago mundi* en *imago temporum*, dans la mesure où l'espace se fait mémoire de l'histoire profane et de l'histoire sacrée, c'est-à-dire de celle qui corrompt l'homme et de celle qui le sauve. Bien mieux, l'espace de la mappemonde renvoie à la fois au début de l'histoire terrestre, avec un Paradis insulaire, image nostalgique de la perfection primordiale, et à une histoire céleste fondatrice, manifestée par le monde angélique et la notion de péché angélique, prélude à la chute d'Adam. Disposés aux quatre coins de la mappemonde, les anges ne sont pas simplement les gardiens du monde, des cités et des peuples, et les messagers de la Révélation divine ; ils mettent la création terrestre en correspondance directe avec la première création céleste, et ils délimitent le cycle de l'histoire terrestre, qui s'ouvre à l'Orient et se clôt à l'Occident. Le mouvement d'ouverture et de fermeture manifesté par la position des anges concerne à la fois l'espace et le temps terrestres. Ainsi, la mappemonde, gardienne du temps, donne un sens à l'histoire, et suggère peut-être la « nouvelle terre » annoncée par l'Apocalypse de Jean. Cette inscription d'un temps multiforme (céleste et terrestre, temps de la génération, de la corruption et de la régénération spirituelle) dans l'espace cartographique fait singulièrement écho aux remarques de M. Pastoureau sur l'insertion du temps dans l'espace de l'armoirie.

Loin d'être un simple répertoire de lieux, la carte « fonctionne » comme l'instrument d'un pèlerinage intérieur, et l'on peut s'interroger sur sa fonction profonde, au début de ce manuscrit. En définitive, ne serait-elle pas une sorte d'armoirie de la condition humaine, à plusieurs titres : elle résume l'espace et le temps de l'humanité, et peut se résorber elle-même en une image immatérielle, dans la mesure où il s'agit, pour le lecteur-spectateur, de l'intégrer à son esprit, de s'en imprégner comme d'un sceau. Il faut enfin souligner que la spécificité de la logique de l'image est confirmée par les écarts constatés par rapport aux Autorités et au texte même d'Honorius.

Par rapport à cette longue étude de D. Lecoq, la contribution d'I. Raynaud-Nguyen montre que les cartes-portulans relèvent d'un esprit complètement différent, puisqu'elles constituent le premier aboutissement d'un

souci scientifique, dès la fin du XIIIe siècle. C'est bien la représentation exacte de l'espace, des distances, des profondeurs, des côtes qui est en jeu dans l'utilisation des lignes de rumbs, des échelles de latitudes ou dans les efforts pour matérialiser la longitude. En l'absence d'étude synthétique sur le sujet, l'auteur esquisse une typologie de ces cartes. Celles-ci varient en effet fortement en fonction de l'usage et des exigences du commanditaire. S'il existe bien des instruments hydrographiques, certaines cartes sont d'abord des images, proposant une vision tripartite du monde, un contenu géo-politique ou des conceptions ptoléméennes.

Ce recueil d'articles ne se borne donc pas à illustrer les multiples facettes du travail des iconographes et la diversité de leur documentation, il ouvre des perspectives intéressantes, notamment sur le problème de la représentation des différentes formes de l'espace et du temps dans les images médiévales.

Philippe FAURE

Michel PASTOUREAU et Jean-Claude SCHMITT, *Europe. Mémoire et emblèmes*, Les Éditions de l'Épargne, Paris 1990, 208 p.

« L'Europe, c'est aussi et surtout des images que les Européens portent dans leur mémoire » : c'est ainsi que les auteurs présentent dans l'avant-propos ce livre qu'on peut considérer surtout comme un livre d'images renvoyant à la mémoire collective des Européens, au travers des mythes et des allégories, des personnages légendaires, des emblèmes et des drapeaux. L'ensemble, très riche, des documents présentés, montre le rôle essentiel joué par le Moyen Age, et plus encore par le souvenir de la culture médiévale, dans la constitution d'une mémoire européenne.

Depuis le mythe d'Europe enlevée par Jupiter, « moralisé » par les clercs comme l'ensemble des légendes païennes, jusqu'à la permanence de représentations du continent européen sous la forme allégorique d'une femme guerrière dont un des premiers exemples est visible sur un chandelier en or du XIIe siècle, on constate sans peine la prégnance des images médiévales jusqu'à nos jours. De même, une bonne partie des personnages légendaires communément associés à l'idée d'Europe, comme Charlemagne et Roland, le roi Arthur et ses chevaliers, proviennent directement du Moyen Age ou sont « réinventés » par lui, comme l'empereur Alexandre.

Les auteurs insistent par ailleurs sur les différents réseaux qui ont permis à l'espace européen de s'unifier culturellement et qui remontent presque tous au Moyen Age : réseau des églises dépendant du pape, mais surtout des ordres religieux qui jusqu'à l'époque moderne forment une véritable « multinationale de la religion et de la culture » (p. 63) ; réseau des universités depuis le XIIe siècle, qui prolongent l'unité culturelle de l'Europe puisqu'elles ont longtemps eu un caractère international, dans le recrutement des maîtres comme dans celui des étudiants ; réseau des grandes voies de communication européennes comme le Rhin, immense foyer culturel rayonnant des Alpes à la mer du Nord, ou comme la route du col du Brenner utilisée depuis la plus haute Antiquité.

On trouvera dans le dernier chapitre : « Armoiries et drapeaux » (pp. 177-197) une analyse du drapeau choisi par le Conseil de l'Europe en 1955 et qui peut se blasonner ainsi : *d'azur à douze étoiles d'or posées en orle* dans une composition typiquement héraldique. Contrairement à ce que beaucoup d'Européens croient, les douze étoiles ne symbolisent pas du tout les douze membres de la C.E.E., ce drapeau étant celui du Conseil de l'Europe qui en compte aujourd'hui vingt-trois. Dans la plus pure tradition du symbolisme médiéval, douze représentent une idée d'harmonie et de plénitude provenant de la culture biblique : les douze tribus d'Israël, les douze apôtres du Christ. C'est par excellence le groupe égalitaire dont les membres sont réunis pour un même but et par un même idéal. On comprend donc que, contrairement au drapeau américain qui gagne une étoile supplémentaire pour chaque État rattaché à l'Union, les douze étoiles du drapeau européen ne soient pas susceptibles d'évoluer. Le choix de la couleur bleue n'est pas non plus accidentel : dépréciée dans l'Antiquité comme une couleur « barbare », elle est devenue, avec la « révolution du bleu » des XIIe-XIIIe siècles [1], la couleur des Européens par excellence et domina progressivement les couleurs utilisées en héraldique.

Au contact des nombreux documents iconographiques réunis dans ce livre et habilement commentés par les auteurs, le médiéviste se convaincra qu'il n'y a qu'une manière de « faire de l'Histoire » : dans la longue durée.

Geneviève BÜHRER-THIERRY

Jeffrey F. HAMBURGER, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven — London, Yale University Press, 336 p., 12 ill. coul., 225 ill. n/b.

Jeffrey Hamburger a choisi d'étudier les images des *Rothschild Canticles*, ce singulier assemblage de citations extraites de littérature biblique et dévotionnelle, de traités théologiques, de matériel exégétique et liturgique, d'*exempla*, citations recomposées dans le texte comme dans l'image pour servir à un usage paraliturgique, courant dans les manuscrits du Moyen Age tardif. Dans le chapitre conclusif, il est dit que ce magnifique « livre de poche », destiné à la consommation privée, loin d'empêcher l'ascèse mystique du lecteur, alimentait au contraire la vie contemplative du spectateur ; nourriture spirituelle, donc, guidant l'âme mot à mot, image à image vers la vision béatifique ultime, vers le face-à-face avec Dieu. Texte et image s'unissent ainsi pour marquer les étapes du parcours méditatif du mystique. Ou plutôt de la mystique, car ce manuscrit, composé vers 1300, fut vraisemblablement destiné à une femme, sans doute une religieuse. Et si le style indique que les *Rothschild Canticles* furent exécutés dans le Nord de la France, le programme iconographique trahit une familiarité avec des sources allemandes, ce qui rend très probable l'affiliation de la destinatrice aux milieux mystiques allemands, surtout rhénans.

1. Sur ce point on peut consulter l'article de Michel Pastoureau intitulé : « Du bleu au noir : éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Age »? *Médiévales* 14, printemps 1988, pp. 9-21.

L'étude iconographique des *Rothschild Canticles* occupe l'essentiel de l'étude de Hamburger. L'auteur s'appuie sur un appareil de sources visuelles et textuelles imposant, et met à jour les multiples liens se tissant entre la *materia meditandi* de ce manuscrit et celle de traditions antérieures ou parallèles. Il a choisi de découper le manuscrit (qui a été mutilé et altéré dans l'agencement codicologique) en deux parties, et de se concentrer sur la première, celle où miniatures de pleine page (recto) alternent avec textes correspondants au verso. Cette partie est ensuite subdivisée en autant de chapitres que de cycles : trois miniatures préliminaires (une étonnante *Palma Contemplationis* qui résume, en ouverture, le parcours dévotionnel à venir, plus deux images représentant les Sept Arts Libéraux) ; le cycle paradisiaque préparant l'âme aux récompenses célestes ; une série de six miniatures d'une sensualité délicieusement audacieuse illustrant des passages du Cantique des Cantiques ; le cycle marial célébrant la Vierge comme Épouse et/ou Incarnation de la Sagesse ; l'union mystique déployée sur quatre miniatures où *Sponsa* et *Sponsus* se livrent à des ébats aussi spirituels qu'érotiques ; enfin, le cycle consacré à la Trinité, cette *visio Dei* dont l'ineffabilité est magnifiquement déclamée par le miniaturiste en vingt épisodes allant des figurations anthropomorphes à des configurations abstraites, de la ressemblance à la dissemblance.

Si le but et les moyens de la *vita contemplativa* exposé par les *Rothschild Canticles* n'ont en soi rien d'original, Hamburger montre combien le mode sur lequel ceux-ci se réalisent en images est en revanche novateur, parfaitement accordé à cette mystique féminine allemande s'abandonnant à la littéralité de la métaphorie nuptiale. Le manuscrit entier s'imprègne d'activités corporelles, non seulement en son contenu mais dans le langage lui-même ; page après page, une visualité presque charnelle enlace métaphores musicales (danse des vierges autour de l'Agneau, celle des âmes au Paradis, ou de la vierge capturant l'unicorne), liquides (*Fons Vitae*, coupes de vin déversant l'expérience mystique comme une ivresse), textiles (entrelacement trinitaire du linge/linceul, mais aussi ces soleils, nuées et voiles transformant la *revelatio* en *velatio*), chromatiques (lumière aveuglante de la vision intérieure se réfractant dans les miniatures en une permutation rythmée de quatre couleurs, rouge, bleu, blanc et or) et, finalement, corporelles (accolades, baisers, mais aussi limbes dénudés du Christ blessé par la lance de la *Sponsa*, ou, plus loin, ceux noircis de l'Épouse). Le bruissement des images est d'autant plus puissant qu'il déferle sur un fond de silence, cette limite théorique de l'expérience mystique, cette fin où les « mots font place aux images, les images au silence ».

La qualité tactile et sonore des images des *Rothschild Canticles* aurait peut-être mérité une attention plus anthropologique qu'iconographique, ce qui aurait également permis d'aborder le thème de la parenté spirituelle, tel que l'ont étudié A. Guerreau-Jalabert ou J. Wirth parmi d'autres. N'empêche, c'est le mérite du regard attentif de Hamburger d'avoir redécouvert cet exceptionnel témoin de la mystique féminine ; et plus encore, d'avoir démontré l'intérêt d'un manuscrit qui revendique le visuel comme une instance privilégiée du cheminement vers l'absence d'images, en égrenant de retentissantes métaphores avant et devant le silence du sens.

Brigitte BUETTNER

Miri RUBIN, *Corpus Christi : the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1991, XV + 432 p.

A l'origine du livre de Miri Rubin se trouve le projet d'étudier la création et la diffusion de la fête du Corps du Christ. Mais, comme elle l'explique dans une riche introduction méthodologique elle a senti très vite la nécessité d'aller au-delà. Elle emprunte à la linguistique la distinction classique entre langue (ou code) et parole (ou message) pour envisager le mystère de l'Eucharistie comme le cœur d'un système de signification central dans la culture religieuse du Bas Moyen Age (1150-1500). Miri Rubin tente donc à la fois d'en chercher la structure et d'en déchiffrer les différentes voix.

Pour mener à bien cette analyse de la religion médiévale, conçue comme un système culturel, Miri Rubin définit son rôle comme celui d'un ethnologue. Elle confronte dans son enquête des matériaux très divers : traités théologiques, textes législatifs, sermons, documents liturgiques, objets de culte, iconographie, etc., toujours soucieuse de comprendre leurs conditions d'utilisation pour dépasser le produit culturel en direction de ses différents utilisateurs.

Les cinq chapitres de l'ouvrage peuvent être regroupés en trois parties. Une première partie (chapitres 1 et 2) est consacrée aux nouvelles définitions de l'Eucharistie, tant au niveau théologique que liturgique, et à leur diffusion et réception. La deuxième partie (chapitres 3 et 4) étudie la création et l'adoption de la fête du Corps du Christ et les pratiques qui lui sont liées. La dernière partie (chapitre 5) étudie les usages de l'Eucharistie qui, tout en utilisant le langage proposé, sortent des normes définies par l'Église.

Dans le chapitre 1 *(Designing the Eucharist : new ideas and procedures in the Mass from c. 1000)*, Miri Rubin, après une rapide synthèse des discussions sur la nature de l'Eucharistie et sur la présence réelle entre le XII[e] et le XIV[e] siècle, s'attache à décrire les efforts de l'Église pour définir le rituel eucharistique et les conditions d'accès au sacrement. Au centre de cet effort se trouve notamment le développement, à partir de la fin du XII[e] siècle, du geste de l'élévation, destiné à marquer le moment de la consécration, c'est-à-dire le moment précis où le pain et le vin deviennent le corps et le sang du Christ. L'élévation est aussi investie d'une efficacité sacramentelle : les fidèles communient en quelque sorte spirituellement en regardant l'hostie élevée par le prêtre. En effet, à partir du moment où l'Eucharistie, définie comme le vrai corps du Christ, gagne en sacralité, la communion devient problématique : une seule communion annuelle, après confession et pénitence, s'impose peu à peu. Cette pratique s'accompagne donc de la mise en place de substituts plus accessibles : à côté de l'élévation, mentionnons la distribution de pains bénis ou la circulation de la patène (petite assiette contenant l'hostie) que l'on donnait à baiser aux fidèles. Le chapitre suivant *(Beyond design : teaching and reception of the Eucharist)* se propose d'étudier la diffusion de ces idées et pratiques auprès du clergé et des laïcs. L'étude des manuels et livres de prières destinés aux laïcs permet à Miri Rubin de préciser l'horizon de réception que l'Église tente de dessiner. Les *exempla*, à travers des récits de miracles, qui présentent différentes situations de doutes, d'erreurs ou d'abus, sont plus propres à faire comprendre la place tenue par l'Eucharistie dans le domaine du quotidien. Le chapitre étudie encore de ce point de vue les images des livres liturgiques et le texte de quelques prières eucharistiques.

Les deux chapitres suivants sont consacrés à la fête du Corps du Christ.

Le chapitre 3 (*A feast is born : Corpus Christi — the eucharistic feast*) retrace la lente naissance de la nouvelle fête. L'impulsion initiale vient des Béguines de Liège au début du XIIIe siècle. L'une d'elles, Juliana de Cormillon (env. 1193-1258) a une série de visions dans lesquelles le Christ lui révèle la nécessité de créer une fête du Saint Sacrement. C'est le point de départ d'une campagne en faveur d'une nouvelle fête, orchestrée par les Béguines et par les Dominicains. Jacques Pantaléon, devenu pape sous le nom d'Urbain IV en 1261, tente d'en faire une fête universelle avec la bulle *Transiturus* de 1264. Mais sa mort, survenue peu après, empêche sa diffusion et il faut attendre 1317, la publication des *Clémentines*, dans lesquelles Jean XXII inclut la bulle *Transiturus*, pour que la fête soit à proprement parler instituée par la papauté. Le chapitre 4 (*The living feast : sermons, fraternities, processions and drama*) commence par analyser quelques sermons, avant de s'arrêter plus longuement à trois institutions liées à la nouvelle fête : les fraternités du Corps du Christ, les processions et les représentations théâtrales qui les accompagnaient. Ces sections sont trop riches pour être résumées. Miri Rubin a en effet dépouillé un abondant matériel manuscrit : registres paroissiaux et municipaux, statuts de fraternités, etc. Elle saisit à chaque fois l'occasion pour faire le point sur les études antérieures et proposer de nouvelles perspectives.

Dans le dernier chapitre *(Symbols in motion : the many readings of the eucharist)*, Miri Rubin passe en revue diverses pratiques qui sont autant de voix qui se font entendre dans la langue que l'Eucharistie fournit à la culture religieuse du Bas Moyen Age. Citons par exemple les usages et les abus liés à l'exposition du Saint Sacrement : l'Église est obligée de freiner un développement, entraîné pourtant par son enseignement sur les vertus de la vision de l'Eucharistie, qui tend à considérer l'Eucharistie comme une relique. Les « hérésies » sont envisagées de façon intéressante comme un révélateur des points de faiblesse et d'achoppement du système. Signalons encore les brèves sections *fantasy* et *parody*, qui sont l'occasion d'évoquer la notion, empruntée à Lévi-Strauss, de bricolage.

L'entreprise est immense et Miri Rubin a défriché bien des secteurs de la culture religieuse du Bas Moyen Age. Elle livre au lecteur un matériau très riche, fruit d'un patient travail de lecture. S'il faut exprimer une réserve, elle porterait sur le contraste trop grand entre un projet très fermement défini et une analyse parfois trop descriptive. Cela tient à la nature des sources, qui ne permettent pas complètement de répondre au questionnaire initial. C'est là une des difficultés majeures d'une pratique historienne qui se réclame de l'ethnographie, mais l'auteur l'assume avec toute la lucidité requise en introduction.

Alain BOUREAU

Odile REDON, Françoise SABBAN, Silvano SERVENTI, *La Gastronomie au Moyen Age. 150 recettes de France et d'Italie*, Stock (série « Moyen Age » dirigée par Danielle REGNIER-BOHLER), 1991, 333 p.

En ce mois de décembre 1991, le magazine *Marie-France* nous proposait, dans un style troubadour, un repas médiéval, dix recettes « adaptées au goût actuel ». C'est dire le succès de l'entreprise très internationale de recher-

che et d'analyse des textes culinaires médiévaux illustrée par le colloque de Montréal de 1990, *Du manuscrit à la table*, et le double mérite de l'équipe de Paris VIII, pionnière en France et surtout rigoureuse, dans l'ambition de son projet (l'étude systématique des livres de cuisine, dans leur contexte médical et domestique) comme dans cette publication « grand public », où elle se refuse aux adaptations, aux compromis avec le goût moderne. Moderne, actuel ne signifient d'ailleurs pas grand-chose pour le goût, sinon éminemment changeant, voué aux mouvements de la mode, et par conséquent éducable. C'est ce qu'entreprennent de démontrer O. Redon, F. Sabban et S. Serventi par une pédagogie patiente et qui commence avec l'introduction.

L'introduction met en effet brièvement, mais vigoureusement, en place les acquis de la recherche historique depuis quinze ans : les grandes articulations du classicisme culinaire médiéval fondé sur les épices, entre abandon des saveurs antiques et des aromates d'Apicius, et rupture du XVIIe siècle, retour au naturel ; les grands auteurs, cuisiniers des princes et chefs bourgeois de famille et d'hôtel, en interface ; les manuscrits, intégrés le plus souvent au savoir de l'encyclopédisme domestique, médical et diététique, du type « Maison rustique des seigneurs » ; la pratique culinaire, soigneusement, longuement testée (mais il manquera souvent aux plats issus de cette *Gastronomie* sur nos cuisinières à gaz le petit goût de fumée que laissait « le contrat nuancé avec le feu » et le charbon, évoqué p. 32) ; l'histoire sincère du goût encore, évoquée avec une rigueur jacobine (pas de graisse dans les sauces, pas de beurre, pas de crème, ni surtout de farine, mais la liaison toujours au pain brûlé, aux amandes, des épices partout, mais en bon ordre, puisqu'elles corrigent, d'ordre divin, les qualités naturelles de l'aliment froid et humide pour parvenir au parfait équilibre, un peu sec, légèrement chaud) ; l'esthétique enfin, le plaisir de la couleur, des formes, des consistances, des dépaysements, de l'aigre-doux.

Les lecteurs fidèles de *Médiévales* auront retrouvé dans cette introduction la synthèse des grandes recherches et des grands débats évoqués par la revue : place de la cuisine régionale et des cuisines nationales dans le maillage unitaire aristocratique ; échange des noms et des contenus de recettes (souvent découplés, ils induisent facilement en erreur le chercheur hâtif) ; origine arabe des recettes italiennes, catalanes et provençales fondées sur l'acidité du fruit ou de l'agrume ; ordre du repas ; décalages sociaux et spaciaux enfin. L'aristocratie, la ville mènent le jeu, tout en se penchant toujours sur la matrice fertile des campagnes où s'élaborent les recettes rurales intégrées et ennoblies dans le réceptaire des grands.

Dans le respect strict du document et des procédures, n'ajoutant que le sel, et n'adaptant que l'outil de cuisine et la source de chaleur (mais on peut toujours, suivant le texte originel, travailler au couteau, piler au mortier et cuire au feu de bois), les auteurs proposent d'abord 11 recettes de soupes, de *minestre* et de pâtes en bouillon, suivant ici l'ordre médiéval et moderne du repas italien. Ils retournent ensuite à l'ordre français, pour présenter 15 porées et recettes de légumes, asperges toscanes, oignons sous la braise, fenouil d'avant-garde, etc., et 19 potages et brouets de viandes en sauce, du civet à la « vinaigrette » de foie de porc (sans vinaigre, comme pour illustrer l'« ouverture » du texte culinaire aux apports et aux modifications), du brouet « sarrasinois » aux plats de viande corrigée par l'acidité du jus de citron ou de la grenade (la *limonia* et la *romania*, recettes d'origine abbasside assurée et objets fameux d'une étude du philosophe cuisinier Maxime Rodinson dans

la revue *Romania*). Puis 15 rôtis, dont quelques raretés, la côte de bœuf (la viande de bœuf, « grosse », c'est-à-dire grossière, est normalement bouillie), le porc « renversé » (la *porchetta* des Abruzzes, mais retournée couenne en dedans) à côté des classiques oie à l'ail, poulet à l'orange, chapon à la jance. Viennent enfin 15 recettes de poissons et de fruits de mer (dont un aigre-doux aux fruits secs, aujourd'hui classique en Sicile et qui correspond à la *charmoula* égyptienne) et 23 de pâtés, tourtes et tartes, 17 salés et 6 sucrés, à la verdure, à la viande et au poisson, aux fruits secs et aux fruits crus.

Chacune des recettes est accompagnée d'une courte présentation, à la fois érudite et proprement culinaire, et chacun des grands services est intégré, raccordé à l'ensemble par une ou deux pages de synthèse. Il en va de même des chapitres suivants : 17 sauces, 7 recettes d'œufs, dont l'omelette aux oranges dédiée par le cuisinier du pape Martin V aux ribaudes et ruffians, 22 entremets et 6 « menues choses » (cotignac, *nucato*, zestes d'oranges confits) à déguster à la fin du repas, en « desserte », « issue de table » ou vers le « boute-hors ». La notion d'entremet fait donc l'objet, pp. 266-267, d'une discussion serrée : raffinement, couleur, extravagance, jusqu'au spectacle, au divertissement théâtral ; le choix, cependant, des entremets proposés, en sélectionnant une majorité de plats sucrés, anticipe volontairement l'évolution du goût vers les desserts.

Muni d'outils de consultation commodes, d'une bibliographie déjà ample (on regrettera seulement que les livres médiévaux de recettes soient indiqués par des sigles incommodes : M.P. pour le *Ménagier de Paris*, Ma pour *Maître Martino*, etc.), la *Gastronomie au Moyen Age* remplit son contrat : érudit, mais vif et gai, technique, et pratique, mais toujours parfaitement à l'abri de l'anachronisme, sensuel même, comme l'écrit G. Duby dans la préface, ce choix des recettes contribue à dissiper les halos d'erreurs qui ont encombré notre perception de la cuisine médiévale, de l'absence de cuisine populaire (on ne dira jamais assez le mal qu'a fait le modèle diffusionniste des « armoires normandes ») aux épices destinées à masquer le goût du pourri des viandes avariées. Les auteurs nous restituent un passé qu'ils sentent lointain, exotique, et qui, quelquefois, en certains lieux, en Toscane, en Sicile, au Maroc de la *Bstilla*, reste étonnamment proche.

Henri BRESC

Danielle JACQUART et Françoise MICHEAU, *La médecine arabe et l'Occident médiéval*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1990, 271 p. Index (noms de personne, thématique).

L'influence profonde que les textes arabes ont exercée sur la médecine occidentale à partir du XIe siècle est connue depuis longtemps mais, curieusement, on ne disposait jusqu'ici d'aucune synthèse consacrée à ce sujet[1]. Il est vrai que le risque est grand en la matière de tomber soit dans l'arabocentrisme, soit dans l'européocentrisme, en ne considérant que le point de

1. A l'exception de celle, non traduite en français, de H. SCHIPPERGES, *Die Assimilation der Arabischen Medizin durch das lateinische Mittelalter*, Wiesbaden, 1964.

départ ou au contraire le point d'arrivée de ce vaste transfert de textes et de connaissances. F. Micheau et D. Jacquart ont brillamment relevé le défi, en additionnant leurs compétences respectives d'historiennes de la médecine arabe et de la médecine occidentale. De sorte que, tenant fermement les deux bouts de la chaîne, cet ouvrage à quatre mains ne contient pas seulement la synthèse tant attendue sur les traductions médicales de l'arabe — dont la connaissance a été renouvelée par de récents travaux, au tout premier plan desquels ceux de Danielle Jacquart ; on y trouvera aussi une mise au point — dont le besoin se faisait tout autant sentir en langue française — sur la médecine arabe ainsi que des éclairages neufs sur les traditions textuelles, l'enseignement et les pratiques médicales en Occident. Cette remarquable ampleur de vue n'empêche pas le livre de rester maniable et lisible, sans que jamais les auteurs ne se départissent de qualités malheureusement trop rares dans la production historique actuelle : clarté de la langue, précision des analyses, pertinence des textes illustratifs qui sont traduits avec élégance.

Le terme de médecine arabe n'est pas une commodité ni une facilité : il désigne la médecine *écrite en arabe*, qu'elle ait été ou non l'œuvre de musulmans. On sait en effet que les premiers auteurs médicaux arabes furent des chrétiens, nestoriens notamment. C'est l'occasion pour F. Micheau de présenter brièvement Ḥunain ibn Isḥāq, auteur et surtout traducteur prolifique du IXe siècle. Celui-ci inaugure une galerie de portraits où défileront aussi ar-Rāzī (Rhazès pour l'Occident médiéval), al-Maǧūsī (Haly Abbas) et Ibn Sīnā (Avicenne). Pour chacun de ces auteurs les données biographiques de base sont accompagnées d'une analyse approfondie de leurs principales œuvres et des positions théoriques (médicales ou philosophiques) qui les sous-tendent.

Mais ces « vies » sont replacées dans une évolution, dont F. Micheau retrace avec fermeté les principales phases. Au temps des premiers traducteurs, qui font passer en arabe — à partir du syriaque ou directement du grec — l'essentiel du corpus médical alexandrin, succèdent dès le IXe siècle les premiers auteurs véritables. A cette époque il s'agit encore d'assimiler l'énorme matériel fourni par les traductions, et F. Micheau insiste avec raison sur le manuel d'initiation d'Ḥunain ibn Isḥāq qui, sous la forme pédagogique classique du dialogue, présente les notions fondamentales du galénisme. Cet ouvrage aura un énorme succès dans le monde musulman et constituera également une des bases de l'enseignement dans les écoles de médecine occidentales pendant plusieurs siècles. Les auteurs des Xe-XIe siècles ont des ambitions plus élevées et s'attellent à de véritables encyclopédies. Le titre d'une des sommes d'ar-Rāzī, *Kitāb al-Ḥāwī*, ou « livre qui contient tout », est révélateur de cet état d'esprit : l'auteur y compare pour chaque sujet (maladie, traitement, etc.) les opinions des anciens et les résultats de son expérience. A l'œuvre essentiellement pratique d'ar-Rāzī succèderont les sommes d'al-Maǧūsī et d'Ibn-Sīnā : le premier, dans la lignée d'Aristote, systématise la distinction théorie/pratique, si importante pour la médecine occidentale et dont les auteurs soulignent bien qu'elle « n'est pas la banale opposition entre un savoir et son application ». Le « Canon » d'Ibn-Sīnā devra quant à lui son succès à son plan rigoureux et à l'effort constant de l'auteur pour donner au raisonnement médical les mêmes règles logiques que la philosophie.

Attentives aux phénomènes de transferts, les auteurs ne pouvaient ignorer que la médecine arabe est elle-même une héritière. Une des principales écoles nestoriennes était celle de Gundīšābūr, d'où vint Yūḥannā ibn Māsawaih (Mésué) le maître de Ḥunain, et les médecins persans sont nom-

breux parmi les auteurs médicaux : ar-Rāzī, al-Maǧusī, Ibn Sīnā appartiennent tous trois aux milieux persans arabisés. La terminologie médicale en a été enrichie de termes persans et c'est sans doute par ce canal aussi que quelques notions de médecine indienne ont effleuré le monde arabe, notamment dans la pharmacopée. L'essentiel de l'héritage vient cependant de la médecine grecque. Françoise Micheau montre bien que le corpus de départ de l'enseignement médical dans le monde arabe est celui de l'hellénisme tardif, tel qu'il s'était défini dans les prestigieuses écoles d'Alexandrie. D'où la domination quasi exclusive de Galien, nettement moins perceptible dans l'Occident du Haut Moyen Age. À lui tout seul, Ḥunain ibn Isḥāq a traduit ou retraduit, en syriaque comme en arabe, près d'une centaine de traités galéniques. Avec le galénisme tardif d'Alexandrie c'est également la conception d'une médecine rationnelle qui se transmet aux savants arabes — même si ses principes ne sont pas ceux de notre rationalité scientifique. Le raisonnement médical se doit de suivre en effet les règles logiques aristotéliciennes et le galénisme est conçu comme un système scientifique et métaphysique autant que médical. La figure du médecin-philosophe, formée dans l'Antiquité, se prolonge dans la personne d'ar-Rāzī, auteur d'ouvrages de logique, de sciences naturelles et d'astronomie et la grande affaire d'Ibn Sīnā — par ailleurs un des principaux commentateurs d'Aristote — est d'appliquer au champ médical la logique et la philosophie naturelle péripapéticiennes.

Mais — et c'est l'un des principaux apports de ce livre — cet idéal ne s'est pas constitué aux dépens de la pratique médicale, à laquelle un auteur comme ar-Rāzī accorde une attention toute « hippocratique ». Les progrès réels enregistrés en nosologie ou en chirurgie ont leurs raisons dans cette « prise sur le réel » d'une médecine qui ne se contente pas, tant s'en faut, de répéter les Anciens.

Pour comprendre le passage en Occident de cet héritage transmué, il faut en considérer conjointement les lieux, les temps et les motivations. L'éloignement explique certains absents de marque (le persan aṭ-Ṭabarī) et il y eut, malgré les Croisades, finalement peu de contacts avec le Proche-Orient. Le réservoir dans lequel puisèrent les traducteurs fut donc l'Occident musulman (Maghreb, Espagne), qui fournit à la fois les grands textes de base de la médecine arabe et quelques succès locaux. Rien d'étonnant par conséquent à ce que la sélection ait été sévère, quantitativement (seulement 4 % des textes médicaux arabes furent traduits) aussi bien que qualitativement. D'autant que, et Danielle Jacquart insiste avec raison sur ce point, l'Occident chrétien n'était pas au Xᵉ siècle une terre vierge en matière d'œuvres médicales. Certes la faiblesse de la production autochtone était patente, mais un premier renouvellement avait suivi la traduction, à haute époque et dans le milieu ravennate, de textes byzantins. Cependant les manuscrits continuaient à véhiculer les théories méthodiques, depuis longtemps abandonnées en Orient et dont la persistance explique sans doute le désintérêt du Haut Moyen Age pour la physiologie et l'anatomie. C'étaient donc les textes de base du galénisme qui manquaient le plus aux médecins occidentaux, alors qu'ils fourmillaient dans la médecine arabe.

La première vague de traduction, menée autour de 1080 par Constantin l'Africain et ses disciples établis en Italie du Sud, répond consciemment à ce besoin — notamment par l'introduction du manuel d'initiation d'Ḥunain *(Isagoge)* et d'une grande partie de cette synthèse du galénisme qu'est l'ency-

clopédie d'al-Maǧūsī. L'objectif étant en l'espèce de revenir aux sources grecques, Constantin n'hésite pas à découper dans son matériau, il l'adapte en fait plus qu'il ne le traduit et surtout l'hellénise à toute force : l'œuvre d'al-Maǧūsī devient *Pantegni* — référence évidente au *Tegni* de Galien — et l'*Isagoge* est attribué à un certain Iohannitius dans lequel beaucoup ont vu un hypothétique médecin grec (Iohannikios). Si l'on ajoute les textes que le « Maghrébin » Constantin puise dans la production kérouanaise — par exemple les traités sur les urines et les fièvres d'Isḥāq al-Isrā'īlī (Isaac le Juif) et le célèbre « Viatique du voyageur » d'Ibn al-Ǧazzār —, l'introduction de la médecine arabe apparaît dès le départ comme une entreprise de grande ampleur. Ses effets sont considérables sur la médecine occidentale, notamment grâce au relais de Salerne, où, dès le XIIe siècle, l'enseignement de l'anatomie et de la pharmacopée enregistre l'apport des nouveaux textes. Le commentaire de l'*Isagoge*, devenu à la même époque une des bases de l'enseignement salernitain, sera pendant plusieurs siècles l'exercice académique par excellence. Grâce aux affirmations théoriques du *Pantegni*, la médecine parvient tout aussi rapidement à se définir comme une science rationnelle rattachée à la physique. Danielle Jacquart montre enfin, dans des pages savoureuses, comment l'hellénisation par Constantin d'un passage du *Viaticum* a donné naissance à la tradition de l'« amour héroïque », si florissante dans la philosophie et la littérature occidentales.

La deuxième vague de traduction s'enracine dans un contexte bien différent. Les savants italiens ou anglais qui font le voyage à Tolède durant le XIIe siècle ne sont plus, comme leurs devanciers, à la recherche de synthèses galéniques de base : ils viennent cette fois à la rencontre, directement et explicitement, de la médecine arabe. Il vaudrait mieux dire d'ailleurs de la culture scientifique arabe, tant leur curiosité et leur activité de traducteur débordent largement sur la philosophie, l'astronomie et les mathématiques, pour finalement englober tout le champ des sciences « exactes », amenant un renouveau sans précédent du *quadrivium*. C'est notamment le cas de Gérard de Crémone, figure emblématique de cette nouvelle génération, qui, durant la première moitié du siècle, réalisa avec l'aide de disciples et d'interprètes des dizaines de traductions, dont nombre de traductions médicales. Il s'agissait pour lui de combler les vides laissés consciemment ou inconsciemment par Constantin l'Africain : ainsi furent traduits pour la première fois des ouvrages de Rhazès qui comportaient d'importants aspects pratiques. Gérard de Crémone profita également de sa présence à Tolède pour faire connaître aux savants chrétiens une gloire locale comme Averroès qui allait influencer si profondément l'aristotélisme occidental. D'autre part, Gérard a pu s'appuyer sur le niveau de connaissances acquis grâce aux traductions constantiniennes pour proposer des ouvrages plus difficiles, comme le *De gradibus* d'Al-Kindī, dont les méthodes de calcul des degrés de médicaments composés n'allaient être vraiment comprises que par Arnaud de Villeneuve, au début du XIVe siècle.

Mais l'apport le plus important de la « filière espagnole » fut le *Canon* d'Avicenne, exemple-type d'une médecine savante qui combine étroitement thérapeutique et philosophie. Il fut d'abord adopté par les encyclopédistes du XIIIe siècle, qui n'étaient pas des médecins mais que sa présentation logique avait séduits. C'est seulement par la suite que le *Canon* devait entrer dans les programmes universitaires, auxquels un passionnant chapitre est consacré. Danielle Jacquart y écorne au passage quelques idées reçues. Ainsi des

prétendues origines arabes de l'École de Montpellier : en réalité, Arnaud de Villeneuve est, au tournant des XIIIe et XIVe siècles, le premier maître montpelliérain capable de lire l'arabe. À la même époque, les textes traduits par Gérard de Crémone remplacent les adaptations constantiniennes dans les programmes d'enseignement. Contrairement à un préjugé tenace, la médecine « scolastique » ne se contente donc pas de ressasser interminablement les mêmes auteurs et les mêmes œuvres : dès le XIIIe siècle, les premières facultés de médecine ne faisaient d'ailleurs plus aucune place au *Pantegni*, pourtant le traité le plus lu au siècle précédent, celui-là même qui avait posé les bases de la médecine en tant que science. Plus tard, au XIVe siècle, l'Université est le cadre d'un véritable renversement de perspective : grâce aux traductions directes sur le grec, on redécouvre un « nouveau Galien », débarrassé de la gangue des commentaires[2] et les œuvres arabes sont « désormais passées au filtre du galénisme authentique ». Ce qui explique qu'à Bologne, Paris ou Montpellier, les « pères » grecs de la médecine remplacent peu à peu les auteurs arabes. Ne demeure plus de l'âge d'or de la médecine arabe que le *Canon* d'Avicenne, qui, à Bologne, constitue curieusement la base de l'enseignement pratique — domaine dans lequel l'illustre philosophe ne brillait pourtant guère. Le commentaire du *Canon* restera, durant les deux derniers siècles du Moyen Age, l'exercice universitaire par excellence, celui qu'affectionnaient les grands maîtres comme Jacques Despars.

On peut donc au fond considérer l'introduction de la médecine arabe comme une étape dans la réappropriation de la médecine grecque antique, et notamment de Galien. A condition qu'on n'en oublie pas les traces profondes dans la médecine occidentale. D'abord, l'arabisation du lexique médical, qui a donné naissance à toute une série de dictionnaires et concordances, dont l'énorme *Clé de la guérison* de Simon de Gênes. Mais, au-delà des programmes universitaires, les œuvres arabes avaient pénétré dans la pratique médicale. C'est l'occasion pour les auteurs d'attirer l'attention sur les traductions tardives qui ont été effectuées au XIIIe siècle, aussi bien en Murcie qu'en Sicile, grâce notamment aux savants juifs. Si les illustrations du *Tacuinum Sanitatis* l'ont fait plutôt rechercher des bibliophiles, les pharmacopées du pseudo-Sérapion ou du pseudo-Mésué s'adressent directement au praticien, en lui facilitant la confection des ordonnances. La connaissance en était également exigée des apothicaires et l'on peut penser que l'apport arabe a considérablement enrichi la *Materia Medica* et contribué au développement du commerce du « Levant ». Même si les usages alimentaires des épices ont pesé, à mon sens, bien plus fortement que leurs utilisations médicales.

Dans un dernier chapitre, les auteurs s'interrogent sur la faible proportion de textes médicaux finalement traduits de l'arabe. On ne peut que souscrire aux arguments chronologiques et géographiques qu'elles avancent, mais en leur en ajoutant deux autres : l'Occident n'était pas, à l'époque de Constantin, une terre médicalement vierge, alors que les Arabes durent, au contraire, tout traduire du grec ou du syriaque pour fonder leur médecine. Les besoins occidentaux en traduction s'accrurent avec le développement de la médecine savante, comme l'ont bien montré les auteurs, mais une littérature médicale proprement « latine » a rapidement pris le relais des apports arabes. Certes, ce n'étaient en rien des œuvres originales et les racines en plongeaient dans les textes traduits de l'arabe, mais il serait enfin temps de rééva-

2. L'humanisme n'a-t-il pas commencé dans le champ médical ?

luer et d'étudier sérieusement la médecine « scolastique » des XIVe et XVe siècles.

Tout en faisant le point sur un sujet en plein renouvellement, l'ouvrage de Danielle Jacquart et Françoise Micheau constitue donc le modèle d'une étude, à la fois sympathique et rigoureuse, de la médecine médiévale, et en général de la science médiévale. Un modèle enfin débarrassé des oripeaux positivistes.

Bruno LAURIOUX

Courrier de l'UNESCO, déc. 1991, *Il était une fois al-Andalus...*

Articles de R. ARIE, M. CRUZ HERNANDEZ, J.D. LATHAM, P. GUICHARD, R. GUERREIRO, H. ZAFRANI, J. VERNET, A. BADAWI, R. SABBAGHI.
La remarquable coexistence des Musulmans avec des Juifs et des Chrétiens est soulignée par la plupart des auteurs, mais certains marquent, à juste titre, ses limites : il ne faudrait pas imaginer une liberté totale de pensée et d'expression ni l'égalité de toutes les croyances.

Cécile MORRISSON, *La Numismatique*, Coll. Que sais-je ? n° 2638, P.U.F., Paris, 1992.

La numismatique, qui est l'étude, non seulement des monnaies, mais aussi des médailles et autres jetons, apparaît parfois, à qui ne l'a pas pratiquée, comme une étrange passion de collectionneur, un savoir dont les implications historiques seraient secondaires. Le livre de Cécile Morrisson, bref, dense mais toujours parfaitement clair, en donne une toute autre image. La numismatique est à la fois une source historique et une méthode rigoureuse d'étude de cette source, par laquelle on approche aussi bien la vie économique que l'esthétique et l'idéologie politique des temps où les monnaies ou autres objets monétiformes ont été émis.

Le premier chapitre du livre rappelle l'évolution de cette discipline, parallèle à celle de l'archéologie, de l'intérêt d'« antiquaire » à celui de l'historien. Les dernières pages de ce chapitre (pp. 30-35), consacrées aux méthodes de la numismatique sont particulièrement éclairantes : pour dater, localiser, vérifier l'authenticité des monnaies, il faut souvent mêler l'observation visuelle des caractéristiques de l'empreinte (iconographie, étude des légendes etc...), et l'analyse des caractéristiques métrologiques (poids, alliage). Les chapitres suivants développent ces méthodes en les illustrant d'exemples pris de l'Antiquité à l'époque contemporaine, et de la Chine jusqu'à l'Europe occidentale, en révélant l'unité et les diversités.

La monnaie porte une empreinte, un type, qui est aussi un message politique, plus ou moins mêlé de propagande : ainsi l'apparition des portraits monétaires sur les monnaies de l'époque hellénistique est un des signes d'une conception nouvelle, orientalisante, du pouvoir souverain.

Monnaie fondue (en Chine notamment), monnaie frappée, au marteau puis mécaniquement, organisation des ateliers : la numismatique est aussi histoire des techniques et des métiers. Elle est aussi image de l'économie : les

variations à court ou long terme de la production en révèlent les cycles. Le livre de Cécile Morrisson en offre de nombreux exemples, jusqu'à l'évocation du papier monnaie et de la monnaie plastique !

L'émission des monnaies (chapitre IV) conduit l'auteur à une réflexion sur le droit de monnayage et sur la législation monétaire.

La monnaie circule et s'use ; elle se thésaurise aussi. Savoir interpréter les trouvailles est le fondement de la numismatique actuelle : découvertes isolées et trésors n'ont pas le même impact historique ; les trésors d'épargne, les trésor perdus, les trésors d'urgence non plus. Le chapitre V expose les régles de cette interprétation historique pour l'histoire du peuplement, des événements militaires et de la vie économique.

La réflexion théorique est toujours présente et puissante au cours de ce livre ; mais l'exemple précis et le cas concret y sont tout aussi constants. On ne peut imaginer meilleure illustration que la numismatique est un des chemins de l'histoire.

Monique BOURIN

Le Chariot, montage et jeu de Catherine de SEYNES, mise en scène d'Edwine MOATTI. Spectacle présenté par la COMPAGNIE DES QUATRE CHEMINS au théâtre du Tourtour (17-28 mars 1992).

Mèche grise s'échappant d'une cagoule brune, une femme entre en scène et commence son déballage. Vidant le contenu du chariot qui la suit en déversant des imprécations empruntées à Eustache Deschamps et François Villon, elle installe son théâtre rudimentaire et son public muet de poupées de chiffon. Alors, passant d'un registre à l'autre, elle change à vue d'apparence et de voix : mutine et tendre, elle chante l'amour, avec les mots de Marie de France, Christine de Pisan ou de Louise Labé, aux trois poupées qui lui font face et représentent autant d'âges de la femme ; enturbannée et truculente, elle prête sa voix en quadriphonie aux quatre personnages d'une farce anonyme du XV[e] siècle, la *Farce de Jenin fils de rien* ; sombre, le capuchon rabattu sur la tête, fumant une pipe dans l'ombre, elle sait se faire vieille femme pour pleurer appas, formes et beauté évanouis puis, délaissant le registre intimiste des « regrets », donner de la voix pour injurier la mort avec le verbe sonore d'André de la Vigne — « Furie aride... lubre matrone.. cocodrille vibreuse... sotte sorcière... accraventée, advortée, assottée » — ou maudire épidémies et guerres avec Eustache Deschamps encore, dont reviennent les terribles vers « Age de plomb, temps pervers, ciel d'airain ».

Enfin, après avoir vidé son sac et bouclé la boucle de l'existence humaine, la comédienne ambulante reprend la route et son chariot pour aller proposer ailleurs et à d'autres ses « farces très bonnes et fort joyeuses ».

Ce chariot symbolique ainsi traîné de ville en village donne son titre au spectacle de Catherine de Seynes, dont un des mérites est d'avoir su opérer un choix et un montage judicieux de textes français échelonnés du XII[e] au XVI[e] siècle, qui mènent sans heurt le spectateur du « virelai de la belle demoiselle » à « la grande danse macabre des femmes » en passant par « les regrets de la belle Heaulmière ». Car dans ce spectacle d'une seule femme, la cause des femmes est à l'honneur, sans exclure pour autant les voix mâles d'un

Chrétien de Troyes et d'un Charles d'Orléans ou celles, anonymes, d'auteurs de farces, fatrasies, reverdies et chansons en tout genre.

Autant de voix diverses par leur sexe, leur époque et leur ton que Catherine de Seynes incarne et ressuscite avec talent en les faisant passer au « gueuloir » cher à Flaubert. En effet cette langue qui claque, chante, résonne et roule dans sa bouche sans être ni tout à fait la nôtre ni tout à fait une autre, est celle d'une littérature dont Paul Zumthor notamment a souligné le caractère éminemment oral. Catherine de Seynes démontre à son tour et à sa manière que l'ancien et le moyen français littéraires ne sont pas lettre morte ; et c'est pour le plus grand plaisir du spectateur qu'elle tire ces textes faits pour être susurrés, chantés, proférés ou même criés, bref dits et écoutés, de son *chariot* baladeur qui est notre héritage et notre mémoire.

Laurence MOULINIER

LIVRES REÇUS

L'alimentazione negli stati sabaudi. L'alimentation dans les États de Savoie, Genève, 1989 (*Cahiers de civilisation alpine*, 8).

A propos des actes d'évêques, études réunies par Michel PARISSE, Nancy : Presse Univ. de Nancy, 1991.

Bambini Santi. Rappresentazioni dell'infanzia e modelli agiografici, prés. par Anna BENVENUTI PAPI et Elena GIANNARELLI, Turin : Rosenberg et Sellier, 1991.

Laurence BOBIS, *Les neufs vies du chat*, Paris : Gallimard (Découvertes), 1991.

Gene BRUCKER, *Giovanni et Lusanna. Amour et mariage à Florence pendant la Renaissance*, trad. Rémy Lambrechts, avant-propos de Christiane KLAPISCH-ZUBER, Aix-en-Provence : Alinéa, 1991.

Michel BUR, *Suger, abbé de Saint-Denis, régent de France*, Paris : Perrin, 1991.

Pantaleone DA CONFIENZA, *Trattato dei latticini*, trad. ital. d'Emilio FACCIOLI, Milano : Grana Padano, 1990.

Noël COULET et Jean-Phillipe GENET, *L'État moderne : le droit, l'espace et les formes de l'État* (Actes du colloque de Baume-les-Aix, 1984), Paris : C.N.R.S., 1990.

Robert FOSSIER, *La société médiévale*, Paris : Armand Colin (U-Histoire Médiévale), 1991.

Françoise GASPARRI, *Un crime en Provence au XVe siècle,* Paris : Albin Michel, 1991.

La gastronomie au Moyen Age. 150 recettes de France et d'Italie, textes trad. et prés. par Odile REDON, Françoise SABBAN et Silvano SERVENTI, Paris : Stock (Moyen Age), 1991.

Jacques HEERS, *Les temps dits « de transition » (1300-1520),* édit. Mantha (Bibliothèque d'Orientation), 1992.

Anne Dominique KAPFERER, *Fracas et murmures. Le bruit de l'eau dans un Moyen Age picard et boulonnais*, éd. Trois Cailloux, 1991.

Muriel LAHARIE, *La folie au Moyen Age,* Paris : Léopard d'or, 1991.

La mort du roi Arthur, trad. en fr. moderne par Monique SANTUCCI, Paris : Champion, 1991.

M. PERRIN éd., *Dire le Moyen Age hier et aujourd'hui*, Laon : Université de Picardie, 1990.

Annie RENOUX, *Fécamp. Du palais ducal au palais de Dieu. Bilan historique et archéologique des recherches menées sur le site du château des ducs de Normandie (IIe siècle A.C. — XVIIIe siècle),* Paris : C.N.R.S., 1991.

Un roman à découvrir : « Jehan et Blonde » de Philippe de Rémy (XIIIe siècle), études recueillies par Jean DUFOURNET, Paris : Champion (Unichamp), 1991.

François VILLON, *Poésies complètes*, édit., prés. et notes de Claude THIRY, Paris : Livre de Poche, 1991.

VILLON, *Œuvres*, édit. et trad. d'André LANLY, Paris : Champion, 1991.

Bernard VINCENT, *1492, « L'année admirable »*, Paris : Aubier, 1991.

MEDIAEVISTIK 3, 1990 [1992]

Makartkai 17/29
A-5020 Salzburg

AUFSÄTZE

À NOS LECTEURS

Si la revue *Médiévales* vous paraît digne d'intérêt, soutenez-la en vous abonnant ou en renouvelant votre abonnement.

Bulletin d'abonnement à retourner à :

Université de Paris VIII
PUV. Publication *Médiévales*
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex 02

☐ Je souscris un abonnement **à deux** numéros de *Médiévales*
n° 22-23-1992
France : 100 F + port 18 F
Étranger : 100 F + port 18 F — 128 F

☐ Je souscris un abonnement **à quatre** numéros de *Médiévales*
n° 22-23-1992
n° 24, n° 25-1992
France : 190 F + port 38 F
Étranger : 190 F + port 38 F — 228 F

☐ Je souhaite recevoir les numéros suivants :
prix au numéro :
jusqu'au n° 21 : 60 F (+ port 10 F) ; n° 16-17 : 110 F (+ port 18 F) ; n° 22-23 : 130 F (+ port 18 F).

Règlement par chèque uniquement à l'ordre :
Régisseur des Recettes PUV Paris 8/MED (CCP Paris 9 150 59 K)

NOM ______________________ PRÉNOM ______________________

Adresse ____

____

Code postal ______________________ Ville ______________________

Date : Signature :

Achevé d'imprimer par Corlet, Imprimeur, S.A.
14110 Condé-sur-Noireau (France)
N° d'Imprimeur : 3415 - Dépôt légal : juillet 1992
Imprimé en C.E.E.

ISSN 0751-2708

SOMMAIRE

N° 22-23 1992

POUR L'IMAGE

ESSAIS ET RECHERCHES

Prix : 130 F

© CORLET, IMPRIMEUR, S.A.